

Université de Montréal

**Recuperación de la memoria histórica en la obra teatral de
José Sanchis Sinisterra *¡Ay, Carmela!***

par
Odeta Elena Rizea

Département de littératures et de langues modernes
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en études hispaniques

mai, 2011

© Odeta Elena Rizea, 2011

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

**Recuperación de la memoria histórica en la obra teatral de
José Sanchis Sinisterra *¡Ay, Carmela!***

présenté par :
Odeta Elena Rizea

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Juan C. Godenzzi
président-rapporteur

Javier Rubiera
directeur de recherche

Catherine Poupeney Hart
membre du jury

Agradecimientos

Quisiera agradecer a mi director de memoria, Javier Rubiera, quien me ha guiado, ayudado e inspirado en este largo proceso de investigación, por haberme concedido su tiempo y por haber compartido conmigo su saber. Gracias por su bondad, por su generosidad y sobre todo por su humanidad.

Igualmente, agradezco a todos los profesores que he tenido hasta ahora en la Universidad de Montreal y en la Universidad de Concordia, por haberme enseñado mucho sobre la cultura y la literatura hispana y por haberme inspirado cada uno a su manera.

Reconozco también la oportunidad que me ha dado el profesor invitado Javier Lloro Javierre de participar en el ciclo de cine dedicado a la “República, Guerra Civil, posguerra y exilio en la España del siglo XX”, con la presentación de la película *¡Ay, Carmela!* en el Centro de Recursos del Español.

Finalmente, quisiera expresar mi reconocimiento al CRSH por haber confiado en mí y por haberme otorgado la beca de estudios superiores Joseph Armand Bombardier para realizar la presente memoria.

Índice:

Resumen.....	v
Résumé.....	vi
Summary.....	vii
Introducción	1
El estado de la cuestión y la problemática	1
Objetivos, hipótesis y metodología	7
Capítulo 1: El autor y su obra	10
1.1 Sanchis Sinisterra y el Teatro Fronterizo	12
1.2 Sanchis Sinisterra y sus influencias del teatro brechtiano.....	15
1.3 ¡Ay, Carmela! la obra y su éxito	21
1.3.1 El corpus de trabajo: presentación y descripción.....	21
1.3.2 La estructura de la obra.....	24
1.3.3 Elementos claves de la pieza: la metateatralidad y el humor.....	28
1.3.4 La recepción de la obra	32
Capítulo 2: Manifestaciones de la recuperación de la memoria histórica reflejadas en la estructura temporal y espacial de ¡Ay, Carmela!	34
2.1 Los aportes de las influencias científicas en las obras de Sanchis Sinisterra.....	34
2.2 La fragmentación temporal.....	35
2.3 El espacio como lugar de memoria	42
2.3.1 La estructura espacial en la obra teatral <i>¡Ay, Carmela!</i>	42
2.3.2 El <i>lugar referencial</i> y el <i>espacio material</i>	43
2.3.3 El espacio dramático	50
2.3.3.1 La <i>simbolización del espacio dramático</i>	51
2.4 El tiempo, el espacio y la culpabilidad.....	52
Capítulo 3: Estudio del carácter y caracterización de los personajes.....	57
3.1 Los personajes de la obra ¡Ay, Carmela!.....	57
3.2 Desvanecimiento del cuerpo físico y material para recuperar la memoria: el caso de Carmela, “el fantasma que no quiere borrarse”	59
3.2.1 Carmela como persona de carne y hueso: carácter y caracterización de la protagonista antes del fusilamiento	59
3.2.2 “Grados y cambios de caracterización”: la muerte como factor determinante en la transformación de la caracterización de Carmela	66
3.2.2.1 Entre el recuerdo y la rememoración: el caso de Paulino	74
3.2.2.2 Los personajes latentes: el teniente Ripamonte y el ayudante Gustavete	81
3.2.3 Planes de un fantasma: el club de la memoria y sus implicaciones	84
Capítulo 4: De la obra de Sanchis Sinisterra al film de Saura: breve estudio comparativo	91
4.1 Las modificaciones de orden temporal.....	92
4.2 Las alteraciones del orden espacial.....	94
4.3 Cambios notables en el carácter de los personajes.....	98
Conclusión	101
Bibliografía	107

Resumen

Esta memoria representa una investigación sobre la obra teatral *¡Ay, Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra, dramaturgo y director español de teatro contemporáneo. Puesta en escena por la primera vez en 1987, *¡Ay, Carmela!* está considerada como una de las más importantes obras teatrales españolas creadas desde la posguerra española. Reconocida internacionalmente, esta pieza teatral ilustra perfectamente las consecuencias de la guerra civil española (1936-1939). Principalmente a través de un estudio de la estructura temporal y espacial y de un análisis del carácter de los personajes de la pieza dramática, a lo largo de esta investigación se ha intentado argumentar que las manifestaciones de la recuperación de la memoria histórica están reflejadas en la obra teatral *¡Ay, Carmela!* de manera que puede ser considerada como la precursora artística de la “Ley de la memoria histórica” (Ley 52/2007, igualmente llamada la *Declaración de reparación y reconocimiento personal*) y al mismo tiempo como una fuerte crítica del pacto de silencio durante la transición democrática (1975-1978). Para llevar a cabo la investigación se ha recurrido a un marco metodológico basado, por un lado, en los estudios de semiología teatral (Bobes, García Barrientos, Rubiera) y, por otro lado, en los escritos de P. Ricœur y de J. Derrida sobre los mecanismos de la memoria, del olvido y del perdón. El trabajo desemboca en un breve estudio comparativo entre la obra de Sinisterra y la adaptación cinematográfica *¡Ay, Carmela!* del realizador Carlos Saura.

Palabras claves: guerra civil española, pacto del silencio, memoria y reconciliación histórica, teatro español contemporáneo, Carlos Saura.

Résumé

Ce mémoire de maîtrise comprend une recherche basée sur l'œuvre dramatique *¡Ay, Carmela!*, du dramaturge et directeur du théâtre espagnol contemporain, José Sanchis Sinisterra. Mise en scène pour la première fois en 1987, *¡Ay, Carmela!* est considérée une des plus importantes créations théâtrales représentées depuis l'après-guerre espagnole. Reconnue à l'échelle internationale, *¡Ay, Carmela!* illustre les conséquences de la guerre civile espagnole (1936-1939). À travers l'étude de la structure temporelle et spatiale, ainsi que de l'analyse des caractéristiques des personnages de cette pièce dramatique, le présent travail de recherche essaie de démontrer que les manifestations de la récupération de la mémoire historique se reflètent dans *¡Ay, Carmela!*, de telle sorte que la pièce peut être considérée comme précurseur artistique de la « Loi de la mémoire historique » (Ley 52/2007, également appelée la *Declaración de reparación y reconocimiento personal*). On y retrouve ainsi une forte critique du pacte de silence de la transition démocratique espagnole (1975-1978). Ce travail a comme base méthodologique les outils théoriques de la sémiologie théâtrale (Bobes, García Barrientos, Rubiera) et aussi les écrits de P. Ricœur y de J. Derrida, sur le fonctionnement des mécanismes de la mémoire, de l'oubli et du pardon. Cette recherche se conclut avec une brève étude comparative entre l'œuvre de Sinisterra et l'adaptation cinématographique *¡Ay, Carmela!* du réalisateur Carlos Saura.

Mots clés : guerre civile espagnole, pacte du silence, mémoire et réconciliation historique, théâtre espagnol contemporain, Carlos Saura.

Summary

This MA thesis embodies a research undertaken relative to the play *¡Ay, Carmela!*, written by José Sanchis Sinisterra, a Spanish playwright and theatrical director. Staged for the first time in 1987, *¡Ay, Carmela!* is considered one of the most important dramas created since the post-war era. This work, which gained international recognition, perfectly illustrates the consequences of the Spanish Civil War (1936-1939). By examining both time and space, as well as analyzing the characters of this play, the present research intends to prove that the manifestations through which historical memory is recuperated throughout the play ultimately transform it into the forerunner to the “Historical Memory Law” (Ley 52/2007, also known as the “*Declaración de reparación y reconocimiento personal*”). Moreover, this thorough examination of the play will demonstrate within it a strong critique of the Pact of Silence signed during the Democratic Transition (1975-1978). Two main methodological approaches will be used to do so: that of theatre semiotics (specifically the theories of Bobes, García Barrientos, Rubiera) as well as comparisons to the writings of P. Ricœur y de J. Derrida, which will help support the ideas related to the memory, the forgetting and the forgiveness. Finally, this Master’s thesis will end with a short comparative study between the aforementioned play and the movie *¡Ay, Carmela!*, directed by Carlos Saura.

Key Words: Spanish Civil War, Pact of Silence, memory and historical reconciliation, contemporary Spanish theater, Carlos Saura.

Introducción

A juzgar por los artículos que salen continuamente en la prensa, pocos años después de la adopción de la famosa Ley de la memoria histórica¹ por el gobierno de J. L. Rodríguez Zapatero, los españoles parecen confrontarse con una realidad bastante deplorable. En una época en la que podríamos pensar que estamos viviendo un exceso de conmemorialismo, nos damos rápidamente cuenta de que las palabras *víctimas*, *memoria*, *historia*, *guerra civil*, *perdón*, *olvido*, que deberíamos mantener resonando en todo planteamiento y crítica relacionados con la *Ley de la memoria*, se ven lisiadas y alteradas por los nombres propios de los personajes que estén de moda: *El Supremo*, *Baltasar Garzón*, *Luciano Varela*, *el PP de Alicante*, *el PSOE*, *María Teresa Fernández de la Vega*, *Esperanza Aguirre* y otros. Esta manipulación voluntaria revela una estrategia política, que tiene como consecuencia inevitable la instrumentalización del tema de la memoria histórica.

A sabiendas del riesgo que corremos al entrar en este terreno inseguro (de arenas movedizas quizás) en el que se confunden aspectos legislativos, políticos y sociales, es necesario apuntar que al observar la realidad reflejada en la prensa, como lectores imparciales² constatamos la emergencia gradual de un juego político en el que las artimañas políticas están presentes a la orden del día. La imagen o, mejor dicho, el

¹ La Ley de la memoria histórica fue adoptada en 2007 por el gobierno socialista de J. L. Rodríguez Zapatero. Esta ley pretende principalmente “reconocer el derecho a la reparación moral y a la recuperación de la memoria personal y familiar de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la Dictadura” (“Declaración de Reparación y Reconocimiento Personal”, *Ministerio de Justicia*).

² Al menos esta imparcialidad que da la lejanía y la no pertenencia a la comunidad española de la que hablo y, por lo tanto, el hecho de no tener ningún “interés concreto” ni historia familiar en el debate.

símbolo de la mesa redonda en la que se debatieron la Ley de la memoria histórica, el Auto del juez Garzón y las diferentes propuestas de las Asociaciones para la Recuperación de la Memoria Histórica, se volatilizó paulatinamente hasta convertirse hoy en un terreno de juego en el que cada oponente pasa la pelota de la responsabilidad al otro campo. Los actores políticos no parecen respetar sus compromisos, porque no honran sus obligaciones de recurrir a todos los medios necesarios para resolver las problemáticas sociales provocadas por los efectos de la Ley de la memoria, fenómeno que se restringe actualmente a una mera manifestación judicial, controlada netamente por los intereses políticos. Como ilustración de ello, buena parte de los artículos publicados, que llevan títulos como “El PP veta el término ‘fascista’ en un monumento en Alicante”, “Justicia cierra el mapa informático de las fosas sin las comunidades del PP”, “Varela obliga el Supremo a decidir si puede seguir la causa contra Garzón”, “Varela decide hoy si rechaza o admite trámite la recusación de Garzón”, revelan una acentuación de la instrumentalización política (“La recuperación”, *El País*, 1 de mayo 2010). Estamos viviendo en un clima en el que se ha dejado de hacer justicia a todo lo que implica la Ley de la memoria histórica: revisión del pasado, exhumación e identificación de los muertos de las fosas comunes, reconocimiento de las víctimas del régimen franquista. Tal como lo apunta el político socialista e intelectual Joaquín Leguina en su artículo “Enterrar a los muertos”, “hay un escaso desarrollo de la Ley de Memoria Histórica”, pero lo más trágico es que todo “este barullo judicial ha servido para colar algunos mensajes de muy dudosa calidad” (*El País*, 24 de abril 2010). Debo subrayar que los planteamientos de

Leguina, que están indirectamente secundados por los de Julián Casanova³ en “La calidad de nuestra democracia”, tienen gran importancia, porque en ellos se nos presenta una perspectiva analítica que desmonta los estereotipos forjados a lo largo del tiempo sobre la guerra civil, la Transición, la Amnistía, las víctimas y los héroes, la derecha española y la democracia (*El País*, 2010). Recordamos por ejemplo, que Julián Casanova hace en su artículo una precisión fundamental acerca de la Ley de Amnistía:

[que fue] aprobada el 15 de octubre de 1977, por la que se renunciaba, entre otras cosas, a abrir investigaciones o a exigir responsabilidades contra "los delitos cometidos por los funcionarios públicos contra el ejercicio de los derechos de las personas". Hay quienes creen que ese pacto político de olvido del pasado, sellado por las élites procedentes del franquismo y las fuerzas de la oposición, marcó a la democracia española. En realidad, el miedo a las Fuerzas Armadas y el recuerdo traumático de la guerra y de la represión condicionaban el discurso público y la cultura -o incultura- política de millones de ciudadanos. (*El País*, 2010)

Las aclaraciones de Casanova acerca de la Amnistía desvelan un lado de la Ley de la memoria bastante descuidado en los últimos años. Se trata del carácter social de la famosa ley, carácter que abarca también las manifestaciones culturales y literarias de esta última. Es del saber común que la guerra civil, la dictadura de Franco y el período que siguió a este último inspiraron a muchos escritores, pintores, poetas, dramaturgos y artistas a producir un corpus considerable de obras, en las que se reflejan, a través de diferentes perspectivas, los múltiples estratos de la realidad con que se confrontaron los españoles desde los años treinta hasta hoy en día. Antes de continuar, es necesario anticipar que al mencionar el número considerable de obras dedicadas al tema de la recuperación del pasado algunas preguntas podrán surgir en la visión crítica de los

³ Julián Casanova es reconocido historiador y catedrático del departamento de Historia Contemporánea en la Universidad de Zaragoza, y colabora habitualmente en la prensa con artículos de opinión.

futuros lectores. Por ejemplo, es inevitable que unos se pregunten: ¿por qué necesitamos otra investigación relacionada con la guerra civil? Siguiendo en la misma dirección, pero utilizando un razonamiento *a contrario*, es posible plantear que si estamos viviendo en una época en la que aparentemente es excesivo el deseo de conmemorar, ¿por qué debemos examinar aún más temas que se encuentran de todos modos cotidianamente en la prensa española? Las cuestiones anteriores, aunque válidas, se refieren a una realidad problemática. Es decir, a causa de toda la atención mediática que recibió en los últimos años, la corriente de la reivindicación del pasado ha desembocado erróneamente en el extremo opuesto: el exceso de rememoración. Consecuentemente, uno de los efectos inevitables de este fenómeno se traduce por un sentimiento de despreocupación e indiferencia hacia un tema que se encuentra cotidianamente en todos los medios de comunicación, un tema que aparentemente ya se examinó de modo suficiente.

El ejercicio que propone la presente investigación tiene en principio una intención renovadora. Esta memoria sugiere en primer lugar un cambio de mira frente al modo tradicional de tratar el tema de la recuperación del pasado. La realidad social revela que hace falta iniciar otro tipo de acercamiento hacia el estudio de la recolección memorial, un acercamiento que no implique un examen del tema a través de un prisma político en sentido estricto, sino a través del arte, más específicamente del teatro. Por estos motivos, este trabajo se enfocará en la función del teatro, como obra de arte en la sociedad, frente a lo transitorio de los hechos concretos y fugaces de la vida política y de la información periodística cotidiana. ¿Por qué optar por el teatro y no por otra forma de manifestación? Cesar Oliva, especialista en los estudios teatrales contemporáneos, responde precisamente a esta pregunta cuando sugiere que “el teatro siempre será la confrontación

del pensamiento aceptado con otro sin aceptar, hecho por artistas que lo representan frente al público, en directo, que se dice ahora. Eso es lo que lo distingue de cualquier otra promoción mediática, y lo que lo distinguirá por los siglos de los siglos” (2004: 18). Hace falta subrayar que el mismo Oliva avisa que hoy en día el teatro “se ha convertido [desgraciadamente] en espacio para el goce de unos pocos” (2004: 18). De allí la importancia de seleccionar como corpus de un trabajo con temática memorialística, una obra teatral que fue bien recibida y aclamada por un público considerable, y que después ha circulado con buena difusión editorial como texto dramático para la lectura. Tal como se detallará en el primer capítulo de la investigación, *¡Ay, Carmela! Elegía de una guerra civil en dos actos y un epílogo*, escrita por el dramaturgo valenciano José Sanchis Sinisterra y estrenada en 1987, conoció un éxito no sólo nacional, sino internacional. Es una pieza teatral que el mismo Cesar Oliva describe como:

el homenaje al género de variedades; el efecto continuo del teatro dentro del teatro, que posibilita ver la manipulación a la que se puede llegar al combinar la diversión de una función con la tragedia de unos espectadores próximos a morir fusilados; el tema de la lucha por la sobrevivencia y, sobre todo, los muchos caminos que se abren para mantener la memoria histórica son méritos todos más que suficientes para catalogar *¡Ay, Carmela!* como uno de los textos más hermosos de los últimos años (2004: 170).

¡Ay, Carmela! representa junto con *Las bicicletas son para el verano* de Fernando Fernán Gómez, la obra teatral más relevante sobre la Guerra Civil, y ambas fueron escritas durante el periodo de la Transición. Sanchis Sinisterra explica que “*¡Ay, Carmela!* nació para activar la memoria histórica de la joven democracia española, ávidamente abierta hacia el futuro,” (en Martínez, 2004: 89). Como se puede constatar, cuando escribió su obra el dramaturgo ya anticipaba algunos problemas que estaban por venir: la ignorancia y el desinterés de las futuras generaciones frente al pasado. Por esta

razón, hace falta subrayar que en este ambiente dominado por interminables polémicas y discusiones legislativas y judiciales, *¡Ay, Carmela!*, que se puede interpretar como una predecesora artística de la *Ley de la recuperación de la memoria histórica*, aparece como un aliento que reorienta en órbita nuestras reflexiones sobre el pasado ensangrentado de los últimos setenta años.

El éxito que obtuvo la obra de Sanchis Sinisterra en la escena motivó a los cineastas Carlos Saura y Rafael Azcona a adaptar la pieza para la gran pantalla. En 1991, se estrenó la película *¡Ay, Carmela!* que gozó de un éxito internacional. Lamentablemente, gran parte de los estudios, como los dirigidos por Ríos Carratalá, que se han centrado en alabar la representación cinematográfica han ofuscado, tal vez inconscientemente, la importancia temática y estilística de la pieza teatral *¡Ay, Carmela!* Consecuentemente, los críticos cinematográficos que se concentraron en enaltecer la novedad del realizador Carlos Saura, terminaron aminorando el aporte de Sanchis Sinisterra, en parte porque no atribuyeron mucha importancia a los estudios de tipo comparativo. Esta realidad terminó fomentando generalizaciones erróneas y consolidando los estereotipos, sobre todo en los espectadores que nunca leyeron la obra original, ni vieron alguna representación escénica de esta última. Al analizar las dos versiones de *¡Ay, Carmela!*, una de las conclusiones que podrían extraerse es que la película aniquila por completo toda perspectiva feminista y todo el peso que conlleva esta última en la pieza teatral, de la misma manera que nubla la clara perspectiva que Sanchis Sinisterra transmite de la recuperación de la memoria histórica.

La presente memoria aspira a reorientar un estudio de la obra de Sanchis Sinisterra para atribuir la importancia debida al “nervio central” de esta última, que es “el olvido: la segunda muerte de los muertos” (Sanchis Sinisterra, 2006), y reivindicar la figura de la protagonista de la obra teatral, que en nuestra opinión ha sido bastante deformada por la adaptación cinematográfica. Finalmente este trabajo pretende eliminar, por lo menos parcialmente, algunas de las generalizaciones que limitan mucho la obra literaria, tales como las identificaciones: Carmela = República, Paulino = España vencida. Dicho esto, el presente trabajo intentará superar el paralelismo que se ha hecho entre la representación de lo femenino y la “reivindicación de la República” para demostrar que hay algo más en esta obra de teatro español contemporáneo.

Por estos motivos, se intentará demostrar que la pieza de Sanchis Sinisterra, “una de las mejores comedias del teatro español del siglo XX”, puede ser considerada, desde un punto de vista artístico, como una precursora de la ley adoptada el 31 de octubre 2007 para reconocer de manera oficial los derechos de las víctimas del régimen franquista, la Ley de la memoria histórica, lo que al mismo tiempo la convierte en una fuerte crítica del “pacto del silencio”, pacto tácito adoptado durante la transición democrática española 1975-1978 (González Quintana, 2008).

Tal como se ha mencionado previamente, la investigación presente propone un cambio en el modo tradicional de abordar las cuestiones que emanan de la Ley de la memoria: alejarse del ambiente periodístico para intentar hacer un ejercicio de extrañamiento a través de la lectura y análisis de un corpus dramático. Las herramientas teóricas empleadas para desarrollar el análisis de la obra representan otro elemento de este trabajo que consideramos innovador. Teniendo en cuenta que el propósito de la

presente investigación no es el de reducirse a un enfoque teatrológico, se trata de incorporar al análisis semiológico un análisis empapado de los planteamientos críticos de Paul Ricœur y Jacques Derrida sobre el tratamiento del pasado conflictivo. Los planteamientos de estos dos filósofos se usarán como herramientas teóricas iluminadoras del proceso de recuperación memorial propuesto en la pieza teatral del dramaturgo valenciano.

La presente investigación propone una aproximación completamente diferente de las que se han hecho hasta hoy, porque supone un desplazamiento del enfoque tradicional que se atribuyó a una pieza teatral. Aquí se trata de situarse frente a la literatura crítica, recurriendo más específicamente a los planteamientos de Jacques Derrida y Paul Ricœur, para profundizar los conceptos claves de memoria, historia, olvido, perdón, muertos, vivos y fantasmas del pasado. Antes de terminar esta sección introductoria del trabajo es necesario apuntar que, entre los teóricos y especialistas que se han dedicado al estudio y análisis teatral, se hará uso de los enfoques de José Luis García Barrientos, María del Carmen Bobes Naves, Javier Rubiera y del mismo José Sanchis Sinisterra.

Para terminar, esta memoria está dividida en cuatro capítulos. El primero se dedicará a un estudio introductorio del autor y de su obra para familiarizar al lector con el estilo particular del dramaturgo valenciano. El segundo se centrará en las manifestaciones de la recuperación de la memoria histórica que se refleja en la estructura espacial y temporal de la obra. El tercer capítulo está consagrado a un análisis del carácter y caracterización de los personajes de la pieza teatral, mientras que el cuarto propondrá un estudio analítico de las alteraciones temporales, espaciales y relativas al carácter de los

protagonistas que sufrió la obra de Sanchis Sinisterra en el camino hacia su adaptación filmica.

Capítulo 1

El autor y su obra

Nacido en Valencia el 28 de junio de 1940, José Sanchis Sinisterra constituye una figura emblemática del teatro español contemporáneo. Su amor por la innovación teatral dio luz a innumerables obras y logros profesionales que le valieron posteriormente numerosos premios y reconocimientos nacionales e internacionales.⁴ Para captar el valor de estos últimos es necesario examinar la trayectoria teatral del dramaturgo, y más precisamente, los acontecimientos que marcaron su recorrido pedagógico y su vida profesional.

Sanchis Sinisterra nace en el seno de una familia republicana⁵. Aunque a primera vista este dato biográfico no parezca tan relevante, en realidad presagia su perspectiva política, reflejada de manera constante en sus obras. Su talento de autor se observa desde una edad muy temprana. Cuando tenía no más de diez años, Sanchis Sinisterra redactó su primera novela, la cual le animó entonces a decir que más tarde le gustaría ser escritor. A los dieciocho años fue nombrado director del Teatro Español Universitario (TEU) de la Facultad de Filosofía y Letras de Valencia. Posteriormente obtuvo una beca para ir a estudiar a Francia, donde tomará contacto con las teorías de grandes hombres del teatro del siglo XX, como Brecht, Vilar, Copeau, Jovet, Barrault, que, junto a los aportes de diversas ciencias sociales, marcaron considerablemente, como lo veremos más adelante,

⁴ Entre los cuales podemos contar “el Premio de Teatro ‘Carlos Arniches’, en 1968; el Premio de Poesía ‘Camp de l’Arpa’, en 1975; el Premio Nacional de Teatro, en 1990; el Premio ‘Lorca’, en 1991; el Premio de Honor del Instituto del Teatro de Barcelona, en 1996; el Premio ‘Max’ al Mejor Autor, en 1998 y 1999; el Premio Nacional de Literatura Dramática, en 2003; y el Premio ‘Life Achievement Award’ del XXIII International Hispanic Theatre Festival de Miami, en 2008” (Burgueño, 2009).

⁵ Para el párrafo siguiente, los datos principales de la biografía de José Sanchis Sinisterra están tomados de Martínez, 2004: 13-14 y Aznar Soler, 2008: 11.

la perspectiva de Sanchis Sinisterra sobre el teatro. Otros logros profesionales que revelan la creación, inspiración y dedicación del dramaturgo valenciano al mundo teatral son la creación de la asignatura de Teoría Teatral de la Universidad de Valencia y la puesta en marcha del proyecto de la Asociación Independiente de Teatros Experimentales. En tiempos recientes, para demostrar que su itinerario teatral todavía está en una evolución continua y que él siempre recupera los conocimientos asimilados, Sanchis Sinisterra apunta:

¿Qué queda hoy en mi trabajo de aquella vinculación con la universidad? Pues, probablemente, el hecho de que para mí el teatro es algo que tiene que ver con el mundo del conocimiento, el saber, el estudio y la investigación. Y toda mi trayectoria, tanto como director como autor y teórico, parte de la necesidad de una reflexión vinculada con esos mundos. Me paso la vida explorando ámbitos que, en principio, no tienen nada que ver con el teatro. En aquella época, en los años sesenta, eran el marxismo, la sociología, la historia, el psicoanálisis, la antropología, la lingüística... Siempre he tenido una preocupación por nutrir la actividad teatral con diversos campos del saber, que en la universidad tienen su lugar, iba a decir que natural, aunque no estoy muy seguro. Digamos habitual (en Ríos Carratalá, 2006)

En el espacio de quince años, de 1962, año en el que estrena su primera obra *Tú, no importa quién*, hasta 1977, el dramaturgo escribe ocho obras teatrales,⁶ mientras que se dedica también a la enseñanza en Teruel (Martínez, 2004: 14). Es precisamente en este año de 1977 cuando se produce un hecho clave en su trayectoria teatral, que marca su vida profesional: la creación del Teatro Fronterizo.

⁶ Consultar la lista bibliográfica “Textos de creación teatral y dramaturgias” de José Sanchis Sinisterra (Aznar Soler, 2008: 105).

1.1. Sanchis Sinisterra y el Teatro Fronterizo

Antes de entrar en materia, la primera particularidad que debemos destacar concierne al tono peyorativo de “marginalizado” que se atribuyó erróneamente a Sanchis Sinisterra por ser vinculado al Teatro Fronterizo. Para matizar esta cuestión, el propio autor de *¡Ay, Carmela!* en la tercera parte del “Manifiesto” del Teatro Fronterizo nos explica que “hay una cultura fronteriza, un quehacer intelectual y artístico [...]. Una cultura centrífuga, aspirante a la marginalidad – aunque no a la marginalización, que es a veces su consecuencia indeseable – y a la exploración de los límites, de los fecundos confines” (Sanchis Sinisterra, 2008: 268).

En 1977 Sanchis Sinisterra funda un grupo, reservado a los especialistas en los estudios teatrales. Se trata de un espacio en el que se puede discutir libremente, cuestionar, y sobre todo es un sitio donde los dramaturgos, los actores y los teóricos teatrales pueden forzar los límites del teatro a través de la experimentación (Sanchis Sinisterra, 2008: 270). El dramaturgo valenciano resume su logro con estas palabras: “el teatro fronterizo es un lugar de encuentro, investigación y creación, una zona abierta y franqueable para todos aquellos profesionales del teatro que se plantean su trabajo desde una perspectiva crítica y cuestionadora” (270). No se puede negar que el Teatro Fronterizo es un producto de su tiempo, con muchos matices brechtianos, que se inaugura dos años después de la muerte de Francisco Franco y unos veintiún años después de la puesta en escena de *Un soñador para un pueblo* de Antonio Buero Vallejo, una de las obras que podemos considerar como iniciadoras del “teatro histórico de revisión del pasado”, que “aparece en la segunda mitad [del siglo XX] en el teatro español” (Serrano,

1996: 20). Para ilustrar cómo se refleja todo este conjunto socio-histórico en sus propios planteamientos teatrales, el autor siente necesario justificar que:

El teatro fronterizo se plantea este ambicioso programa de revisión y cuestionamiento de la práctica escénica en todos sus niveles de una forma gradual y sistemática, acotando para cada etapa, para cada experiencia, un área de investigación determinada, en la que son focalizados aquellos segmentos de la estructura teatral sujetos a examen [...] Toda una serie de cuestionamientos aparentemente “formales” pero que comprometen el lugar, el sentido y la función del hecho teatral en la cultura y en la historia. (Sanchis Sinisterra, 2008: 271)

Antes de cerrar esta parte, apuntamos que otra característica recurrente en las creaciones del dramaturgo, muy ligada a los planteamientos del Teatro Fronterizo, es la fragmentación. Sobre este asunto, Sanchis Sinisterra explica en el documental italiano titulado *Il mestiere dell'attore*, realizado en el 2004, que para él:

la estética fragmentaria no está sólo en el carácter incompleto o discontinuo sino en la prevalencia de lo ausente sobre lo presente, la resistencia del texto a que sus huecos o vacíos sean rellenados y la resistencia del texto opone a reconstruir a partir de él cualquier posible totalidad perdida, de modo que la secuencia se convierte en fragmento, pedazo, residuo que impide percibir los nexos recíprocos o su pertenencia a un microcosmos ficcional o estético unitario. (Sanchis Sinisterra, 2004, “Teatro in pezzi”)

Tal como lo demuestra el fragmento anterior, Sanchis Sinisterra no es únicamente un dramaturgo, sino un especialista en la teoría teatral, un renovador de la escena, cuyo estilo se mantiene a través de sus numerosas obras en una constante transformación. En este sentido, en los doce años que siguen a la inauguración del Teatro Fronterizo, el dramaturgo valenciano da a luz a veinticinco piezas⁷ y al mismo tiempo celebra la

⁷ Entre las cuales podemos contar *La noche de Molly Bloom* (1979), *Ñaque o de piojos y actores* (1980), *El Retablo de Eldorado* (1984), *¡Ay, Carmela!*, *elegía de una guerra civil en dos actos y un epílogo* (1986)

apertura de la Sala Beckett, que se convierte en la “sede del Teatro Fronterizo” (Aznar Soler, 2008: 107). El nombre de esta sala, inspirado a partir del nombre del famoso dramaturgo irlandés, es bien significativo porque, como señala Aznar Soler, “de él aprendió fecundas enseñanzas ‘fronterizas’: por un parte, un proceso irreversible de despojamiento escénico [...], por otra, una ‘minimización del tema [...], simplificación de la acción dramática’” (2008: 46).

Sanchis Sinisterra encarna uno de los dramaturgos españoles más comprometidos de su tiempo, con una pasión por el teatro que le impulsó a ampliar su horizonte profesional y dedicarse a la enseñanza, a la investigación y, finalmente, a la promoción, dirección y renovación de la escena. Monique Martínez recalca que “para Sinisterra el teatro siempre ha sido – y sigue siendo - un viaje por mundos distintos, desconocidos, mundos por descubrir y explorar. Un viaje por escarpados senderos que al final del camino revelan nuevas formas de crear universos, de concebir la escena y entrar en contacto con el público” (2004:13)⁸. Hace falta apuntar que todas las palabras claves que abarca la cita anterior como *viaje, mundos distintos, descubrir, explorar, crear y concebir* vislumbran un campo semántico aparte. Para comprender la importancia que tiene este último en las piezas dramáticas de Sanchis Sinisterra, es necesario por el momento imbuirnos en los planteamientos de uno de los padres de la renovación teatral, Bertolt Brecht, hombre de teatro que influyó particularmente en su dramaturgia.

“estrenada por el Teatro de la Plaza, dirigido por José Luis Gómez, el 5 de noviembre de 1987 en el Teatro Principal de Zaragoza”, *Gestos para nada (Metateatro)* (1986-1987), *Bartleby, el escribiente* (1989). Para un listado bibliográfico completo, consúltese la lista “Textos de creación teatral y dramaturgias” de José Sanchis Sinisterra (Aznar Soler, 2008: 105-107).

⁸ Quiero apuntar que el libro de Monique Martínez - *J. Sanchis Sinisterra: una dramaturgia de los fronteras* - es de gran importancia porque contiene las propias apostillas del dramaturgo, que completan el estudio emprendido por la autora y representan además una fuente fidedigna de información a la hora de interpretar o plantear cualquiera idea sobre Sanchis Sinisterra y su obra.

1.2. Sanchis Sinisterra y sus influencias del teatro brechtiano

Como bien ha señalado la crítica⁹, la *Poética* aristotélica conoció un éxito inmenso en la moderna tradición occidental y las ideas de Aristóteles perduraron hasta el siglo XX. Naugrette nos explica que en la visión del filósofo griego no había lugar para el análisis de la dimensión *espectacular* del teatro, y que se aprecia sobre todo una centralización en el componente verbal de la obra teatral, que termina identificándose con la poesía. En este sentido, todo lo relativo a la estética teatral acaba por quedar reducido en la *poética aristotélica*, que es realmente una manera de “definir el teatro como literatura” (20). Debemos atraer la atención sobre la continuidad y el largo período durante el cual predominó esta misma visión e interpretación de la teoría teatral, que empezó en el siglo IV a. C. y terminó en el siglo XX. En este sentido, podría decirse que desde Aristóteles hasta Hegel no se nota ningún cambio notable en el modo de abordar los planteamientos teatrales: a través de los siglos, los grandes pensadores sobre el teatro parecen quedar estancados en el lado material, en el texto verbal, sin prestar mucha atención a la escena. Podemos decir que a partir del Teatro Libre de André Antoine la escena conoce realmente una nueva expansión y el papel del director cobra nueva vida. En otras palabras, se le otorga más importancia a la puesta en escena, a todo lo que significa espectáculo desde una perspectiva distinta que la material. Naugrette subraya que “el arte teatral del siglo XX se define como la era de la puesta en escena, una era en la que reinan los directores teatrales” (25). Es una época en la que surgen figuras como Craig, Appia, Artaud, Brecht, Meyerhold, Stanislavski y Brook, en fin, dramaturgos,

⁹ Para el siguiente párrafo, los datos sobre la estética teatral están tomados de Naugrette, 2000: 17-25.

actores y escenógrafos ingleses, alemanes, rusos y franceses que trabajan en la redefinición de las formas y de la significación del teatro. Cuando, por ejemplo, Antonin Artaud plantea que: “nuestro teatro puramente verbal ignora todo cuanto es teatro” (1986: 62), ya estamos muy lejos de las características del teatro naturalista romántico, cuyo valor fundamental era representar la vida de modo mimético y convencional, teniendo a la palabra como centro de la expresión. En este sentido, constatamos que cuando la realidad deviene demasiado cruda e insoportable, la manera de representarla sufre un cambio drástico. Al recordar la renovación teatral de los veinte primeros años del siglo XX, Javier Rubiera explica que en lo que concierne al mundo de la escena, la “crisis del teatro es, entonces, crisis de la palabra dramática como centro de la representación y es ‘cansancio’ de unas formas que se sienten como agotadas e ineficaces para manifestar un mundo (social, político, cotidiano...) en radical transformación” (Rubiera, 2008). En este sentido, la duda, la búsqueda de un nuevo lenguaje dramático y la ruptura con el modo cronológico y ordenado de presentar la realidad son elementos que corresponderán a la estética brechtiana, uno de los renovadores teatrales que influyó de manera más notable en las creaciones de Sanchis Sinisterra.

Bertolt Brecht (1898-1956) personifica “el retrato del hombre-orquesta de un teatro único y particular, pero al mismo tiempo emblemático y representativo de la voluntad de tomar en cuenta y dominar todas las dimensiones del teatro, de los textos puestos en escena, muy característico del siglo XX ”¹⁰ (Naugrette, 2000: 215). Él encarna la fusión perfecta del dramaturgo, poeta, autor y escenógrafo que se entrega en

¹⁰ Traducción mía.

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 (Naugrette, 2000: 215).

En 1948, Brecht plantea los fundamentos de su *teatro épico* en una obra titulada *Pequeño Organon para el teatro*. Para visualizar las diferencias entre el teatro épico y el teatro dramático y para entender claramente el aporte innovador de Brecht es útil recurrir a un cuadro sintetizador que Paolo Chiarini reproduce en el libro que dedica al dramaturgo alemán:

I. CUADRO DE LAS DIFERENCIAS ENTRE LA FORMA DRAMÁTICA Y LA FORMA ÉPICA DEL TEATRO ¹¹

<i>LA FORMA DRAMÁTICA DEL TEATRO</i>	<i>LA FORMA ÉPICA DEL TEATRO</i>
activa	narrativa
envuelve al espectador en una acción escénica	hace del espectador un observador, pero
agota su actividad	estimula su actividad
le consiente sentimientos y emociones	le obliga a tomar decisiones a una visión general
se sumerge al espectador en una acción	se le sitúa frente a alguna cosa
sugestiones	argumentos
las sensaciones son conservadas	son llevados hasta la conciencia
el espectador se sitúa en el centro mismo, participa	el espectador está en frente, estudia.
se presupone el conocimiento del hombre	el hombre es objeto de indagación
el hombre es inmutable	el hombre es mutable y modificador
tensión respecto al desenlace	tensión respecto al desarrollo
una escena sirve a la otra	cada escena vale por sí sola
progresión	montaje
curso lineal de los acontecimientos	en curvas
Determinismo evolucionístico	saltos
el hombre como dato fijo	el hombre como proceso
el pensamiento determina la existencia	la existencia social determina el pensamiento
sentimiento	“ratio”

El cuadro anterior nos revela un elemento sumamente importante que no podemos dar por sentado a la hora de examinar uno de los planteamientos fundamentales de Bertolt

¹¹ Cuadro tomado de Charini, 1969: 116.

Brecht: el efecto *Verfremdung*, o en otras palabras “el distanciamiento”. Paolo Chiarini (115-121) nos explica que para Brecht el efecto del distanciamiento, de la alienación, tiene primero que ver con la dinámica de la relación que prevalece entre el público y la trama de la obra, pero también con la relación que existe entre el actor y el mismo personaje interpretado por este último. Citando a Brecht, Chiarini pone énfasis en lo negativo que representa lo que es *familiar* para el espectador (118). Por *familiaridad* debemos entender el hecho de que el espectador tenga mucho en común con la obra, que se relacione completamente con los acontecimientos presentes en la trama de la pieza dramática y, finalmente, llegue a “identificarse” con los personajes de la acción teatral. Según esta idea del dramaturgo alemán, los espectadores no deben conocer todo sobre la trama, porque la pieza teatral no debe revelar fácilmente todas sus facetas ante el espectador (118). Dicho esto, aquí entra el juego otro elemento fundamental para el efecto del distanciamiento: el esfuerzo que necesitan hacer los oyentes. En la perspectiva de Brecht, a través del proceso de la alienación, el espectador tiene que comprometerse a resolver activamente el problema que se le presenta por medio de la trama dramática, sin compartir una *familiaridad* especial con el personaje o con el actor que personifica al protagonista, actor que “no debe nunca transformarse en su personaje” (119). En este sentido, hay alienación o distanciamiento cuando “los personajes y el ambiente son presentados como algo conocido y extraño al mismo tiempo, de modo que el público se vea obligado a asumir ante ellos una actitud activamente crítica” (116). Por esta razón, Chiarini confirma con acierto que el teatro épico de Brecht es un teatro activo, en el que se atribuye una importancia tremenda a la *cultura del espectáculo* (116). Para hacer una analogía, que no se encuentra ni en el libro de Chiarini ni en los escritos de Brecht, pero

que es relevante para clarificar aún más la noción del efecto *Verfremdung*, podemos pensar en un profesor, cuyo noble trabajo refleja de algún modo el distanciamiento planteado por Brecht, si tenemos en cuenta que la función del maestro, del instructor, del pedagogo tiene como objetivo principal el de guiar a los estudiantes por el camino del conocimiento para alcanzar el saber. El verbo *guiar* es esencial, porque no alude a una obligación de resultado de la parte del profesor, que no puede garantizar los resultados de sus estudiantes, quienes deben tomar acción, estudiar y lograr sus objetivos gracias a las herramientas dadas por los profesores. No hay lugar para la mimesis, ni para la pasividad. Sin embargo, hay un distanciamiento entre el profesor y los estudiantes, distanciamiento que permite a los estudiantes pensar activamente y luego descubrir por sí mismos las respuesta a sus interrogaciones. La idea anterior se refleja en el planteamiento de Brecht, explicado por Chiarini de la manera siguiente: “[se debe] presentar los casos que constituyen la trama de la ‘fabula’ como conocidos, pero sólo hasta un cierto punto” (118). Evidentemente, a través de la analogía previa, podemos apreciar aún más el aspecto didáctico del teatro épico de Brecht, que da lugar a las enseñanzas y a las lecciones, porque el dramaturgo alemán, además de aceptar la “función pedagógica del teatro”, se empeña en “la exigencia de un arte que trate de escapar a las solicitudes místicas y a los halagos retóricos más próximos a él que a otras artes por orígenes y por tradición” (123). Como ya se ha mencionado, el teatro épico es un teatro que promueve la alienación entre el espectador y los acontecimientos que forman la trama de la obra dramática, del mismo que la ruptura entre el actor y el personaje que este último encarna.

Gran parte de estas características del teatro épico de Brecht se reflejan no sólo en las piezas dramáticas de Sanchis Sinisterra, sino en los planteamientos teatrales del

dramaturgo valenciano. Por ejemplo, la aclaración sobre el papel del destinatario es muy significativa en el caso de ambos dramaturgos, porque introduce un elemento fundamental: el interés que comparten los dos especialistas por el discernimiento político. A la manera de Brecht, quien pide del espectador un esfuerzo, un ejercicio, en fin, una contribución activa durante la representación teatral, Sanchis Sinisterra exige por su parte una actitud madura¹² de la parte del público. Lo anterior implica que si nos quedamos simplemente fascinados o cautivados con una representación teatral, estos dos dramaturgos no quedarán contentos por no haber conseguido uno de sus objetivos principales. Hace falta admitir que la necesidad de tener un destinatario que juega un papel activo mientras está viendo/leyendo la pieza dramática preconiza la complejidad de la estética teatral brechtiana y sinisterriana. Los dos dramaturgos imponen “que la mirada del espectador rodee el objeto representado”, porque no alimentan una estética sencilla o lineal, sino compleja y sinuosa (Corvin, 1998: 247). En este sentido, concordamos con Pérez-Rasilla para decir que “esta asimilación propia de Brecht, puede apreciarse sobre todo en *¡Ay, Carmela!*”, obra dramática que ilustra impecablemente las influencias brechtianas del dramaturgo valenciano, pero también sus planteamientos del Teatro Fronterizo y su estética fragmentaria (Pérez-Rasilla, 2007: 35).

¹² Actitud que Sanchis Sinisterra explica en el sentido de que es necesario “tratar al espectador como adulto en el sentido de que estamos ante un artefacto, que nos puede hacer reflexionar sobre la vida” (en Ríos-Carratalá, 2006)

1.3. *¡Ay, Carmela!* la obra y su éxito

1.3.1. El corpus de trabajo: presentación y descripción

En *¡Ay, Carmela! Elegía de una guerra civil en dos actos y un epílogo*, el dramaturgo valenciano nos cuenta las desdichas de dos actores ambulantes durante la guerra civil española. Tal como comentó en muchas ocasiones el autor: “ ‘*¡Ay, Carmela!* no es una obra *sobre* la guerra civil española, aunque todo parezca indicarlo’, sino más bien ‘una obra sobre el teatro *bajo* la guerra civil’ ” (Aznar Soler, 2008: 61). La pieza fue escrita en un marco temporal muy bien definido, para “el cincuenta aniversario del inicio de la Guerra Civil” (Sanchis Sinisterra, 2004: 89). Al leer directamente la acción dramática, sin prestar mucha atención a la presentación de la misma obra, el lector podría descuidarse e ignorar de este modo un elemento fundamental: la ficción de la obra teatral, que empieza con una didascalia bien específica: “La acción no ocurrió en Belchite en marzo de 1938” (187)¹³. A primera vista, esta didascalia parece contradictoria con el resto del paratexto¹⁴ porque desmonta toda posibilidad de que la acción dramática se desarrolle en el mismo cronotopo presentado en la trama de la obra y parece proponer de este modo como “lugar referencial *real*” de la obra cualquier otro espacio que fue tocado alguna vez por la guerra civil (Rubiera, 2005, 83). Sin emprender de momento un análisis de la simbolización del espacio, análisis que se hará en detalle a lo largo del segundo capítulo, quiero subrayar que el elemento de ficción que Sanchis Sinisterra presenta en la didascalia introductoria de *¡Ay, Carmela!* tiene, por un lado, el efecto de universalizar el mensaje de la obra, lo que representa, por supuesto, una consecuencia enorme en la

¹³ Todas las citas de la pieza teatral *¡Ay, Carmela!* provendrán de José Sanchis Sinisterra. *Ñaque / ¡Ay, Carmela!* Ed. Manuel Aznar Soler. Madrid: Cátedra, 2008.

¹⁴ Es contradictorio porque a lo largo de la pieza, el lector comprende que Belchite representa el lugar referencial real de la pieza de Sanchis Sinisterra.

recepción de esta última; por otro lado, crea un primer efecto de extrañamiento y de distanciamiento en el lector, quien debe pensar en toda la información que se le ha dado.

Regresando a los aspectos descriptivos principales de la acción dramática, la pieza de Sanchis Sinisterra escenifica un episodio trágico de la vida de dos actores ambulantes españoles, quienes buscando comida “han abandonado sin darse cuenta la zona leal a la República, y han llegado al pueblo de Belchite, recién ocupado por las tropas franquistas” (Sanchis Sinisterra, 2004: 85). Al intentar comprender el error fatal que cometieron, los dos protagonistas reconstruyen sus acciones:

CARMELA. Hombre: con la niebla que había...
 PAULINO. Sí, anda y diles tú a unos militantes que te has pasado, sin enterarte, de la zona republicana a la zona nacional en una tartana, como si fueras a almorzar a la fuente...
 CARMELA. A almorzar, no; pero a comprar morcillas sí que veníamos.
 PAULINO. A comprar morcillas vendrías tú, que yo venía a ver si nos contrataban en Belchite para las fiestas.
 CARMELA. Pero, ¿qué fiestas iban a celebrar sabiendo que los fascistas estaban ya en Teruel?
 PAULINO. Nadie se imaginaba que avanzarían tan de prisa (208)

La cita anterior, además de elucidar los detalles que propiciaron el inicio de la trama dramática, precisa un hecho histórico significativo: el avance importante de las tropas franquistas durante la Guerra Civil. El autor convierte sagazmente uno de los efectos de la batalla de Belchite, el inesperado cambio de las fronteras geo-políticas, en la chispa que provoca el aumento de la acción en la trama de la obra. Tal como se puede anticipar, el desenlace de la pieza es muy triste. Lamentablemente, el infortunio de ambos personajes desemboca en la muerte de uno de ellos. La protagonista, Carmela, es fusilada cuando se obstina en no hacer un número muy insultante para la República española en el

marco de una velada que había presentado con su compañero para el entretenimiento de las tropas franquistas, que les detenían como presos.

En lo que concierne a la descripción y presentación de los personajes, Sanchis Sinisterra expone en su pieza una historia “protagonizada por dos ‘artistas’ de *varietés*, Paulino y Carmela, inventados por él, y que ‘son éstos y no la guerra, quienes se erigen en sustancia y voz de un acontecer dramático *totalmente ficticio*, en soporte y perspectiva *imaginarios* de la tragedia colectiva” (Aznar Soler, 2008: 62). Aunque Carmela y Paulino son los únicos personajes principales visibles, hay también otras dos figuras, cuya presencia física nunca se revela ante el público. Son Gustavete, el asistente y ayudante de los protagonistas, y el teniente Ripamonte, que es el director-productor que se encargó de redactar el diálogo para la velada que los dos artistas debían escenificar delante de los nacionalistas. Debemos subrayar que en ambos casos se trata de unos personajes “latentes” que “no llegan a hacerse visibles nunca, y aunque sean aludidos también, no lo son ‘meramente’, pues ‘están ahí’ y podemos ‘sentir’ su presencia”, en otras palabras son “más ocultos que ausentes”, matices que refieren a la caracterización de los personajes, tema que se analizará en el tercer capítulo de esta memoria (García Barrientos, 2001: 162).

Para terminar, *¡Ay, Carmela!* tiene un doble desenlace, que depende enteramente de cada protagonista, o que más específicamente está ligado al carácter de cada protagonista. Por ejemplo, en el caso de Paulino, “es el viaje del servilismo y de la humillación: ha de vestirse el uniforme de los vencedores [...] [porque] ha de ‘hacer penitencia’ para ser digno de las nuevas autoridades; debe adular a Gustavete, quien antes servía a la pareja y a quien trataban con desprecio” (Pérez-Rasilla, 2007: 46). Por

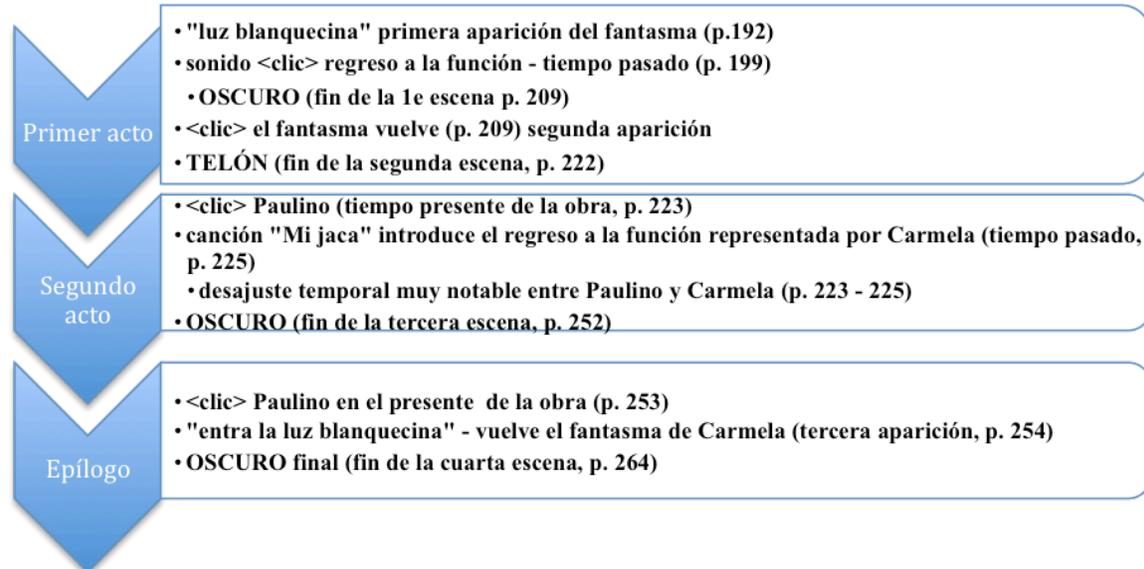
otro lado, para Carmela “es un viaje liberador, casi de perfección” teniendo en cuenta que la protagonista defiende sus valores hasta sacrificarse a ella misma (Pérez-Rasilla, 2007: 46). Aunque no me extienda ahora sobre el tema de la evolución de la protagonista, porque tal como lo apunté anteriormente, este es el objetivo del tercer capítulo, quisiera al menos indicar que la muerte está pintada como un alivio para ella. A través de las vueltas y visitas que Carmela emprende como fantasma hacia el mundo de su compañero, el autor evidencia la libertad de la que goza la protagonista, quien no se contiene en decir lo que realmente desea, porque se encuentra en una dimensión diferente que su compañero, una dimensión en la que no reinan los límites, ni las órdenes, ni los dictadores, ni la censura.

1.3.2. La estructura de la obra

Teniendo en cuenta que Sanchis Sinisterra hace uso de la estética fragmentaria, la estructura de las escenas y el orden de estas últimas no se presentan en la misma disposición que acabamos de revisar en los párrafos anteriores. A primera vista el armazón de la obra parece más bien un rompecabezas. Recordamos que la obra empieza con Paulino en la escena, después de la Guerra Civil. Como lectores y espectadores, nos encontramos con un protagonista nostálgico y melancólico, cuyo estado de ánimo tal vez hace estallar la aparición del fantasma de Carmela, que surge del más allá para estimular la memoria de este último. En el segundo acto, que se puede caracterizar como una serie de escenas retrospectivas, la trama de la pieza toma lugar durante la Guerra Civil. Los dos protagonistas están entonces en la escena, en frente de los oficiales franquistas, ejecutando la función artística que se les ha impuesto hacer. Este acto acaba con la

muerte de la protagonista. Lo que sigue es otro cambio temporal: se nota que la acción dramática se adelanta hacia el eje temporal que inició la obra. Por este motivo, encontramos de nuevo al fantasma de la protagonista y a un Paulino despojado de las ambiciones y de la esperanza que tenía en el segundo acto. En este sentido, para comprender y visualizar la división de los actos y el orden de las escenas, creemos necesaria la esquematización siguiente:

II. ESQUEMA ESTRUCTURAL DE LA OBRA TEATRAL *¡AY, CARMELA!*



Obsérvese que el presente cuadro ilustra claramente los planteamientos de la estética fragmentaria. Por consiguiente, analizando el modo como Sanchis Sinisterra divide y separa los actos y las escenas, nos damos cuenta que en esta pieza predomina la discontinuidad y aún más “la prevalencia de lo ausente sobre lo presente”, elemento representado evidentemente por las apariencias del fantasma de Carmela (Sanchis Sinisterra, 2004, “Teatro in pezzi”). Igualmente, se puede constatar que más allá de la fragmentación de las escenas y de los actos de la obra teatral, el cuadro anterior presenta

además el procedimiento exacto que emplea Sanchis Sinisterra en *¡Ay, Carmela!* para entretrejer dos mundos diferentes (el de los vivos y el de los muertos) y dos líneas temporales completamente distintas (el pasado y el presente), representadas de un lado por la función artística y de otro lado por las vueltas y revueltas del fantasma de la protagonista. El autor se sirve de dos recursos técnicos para lograr lo anterior: el sonido <clíc> y el cambio de luces.

Como se puede constatar, el primero se basa en el oído del espectador, mientras que el segundo se apoya en su sentido visual. Para empezar, el esquema de la página precedente revela la multifuncionalidad del sonido <clíc>. Presente en las acotaciones que inician los dos actos y el epílogo de la obra, uno de los papeles del <clíc> se resume en anunciar el cambio de escenas. El autor nos presenta el espacio escénico como sigue: “(Escenario vacío, sumido en la oscuridad. Con un sonoro <clíc> se enciende una triste lámpara de ensayos y, al poco, entra PAULINO [...])” (189). Después del primer OSCURO, en la segunda escena del primer acto, las notas del escenario revelan que el <clíc> tiene una función un poco más importante que la de hacer el corte entre los diferentes acontecimientos de la pieza: “[...] Vuelve a oírse, más cerca, la voz de CARMELA, y la luz de ensayos se enciende con un <clíc>.” (209). En el epílogo ocurre algo muy similar: “[...] Se escucha el <clíc> y se enciende la luz de ensayos. Entra PAULINO acabando de ponerse una camisa azul y con una escoba bajo el brazo)” (253). Las dos acotaciones precedentes señalan que además de ser la campanilla que anuncia la separación del drama, el sonido <clíc>, estrechamente interrelacionado con el alumbrado escénico, es responsable de hacer el tránsito entre los dos ejes temporales presentes en la

función: el tiempo de la velada artística y el de la vuelta de la protagonista como fantasma, planos distintos que el autor nunca define exactamente cuán distanciados están.

Por su parte, el cambio de luces, que prevalece a lo largo de la obra, es esencial, porque demarca claramente la atmósfera de cada escena. Para empezar, el autor elige la “luz blanquecina”, que remite al campo semántico de lo fantástico y todo lo que comprende las apariciones, los espectros y las visiones (192 y 254). Es un recurso ideal para anunciar las vueltas del fantasma de Carmela en el primer acto y en el epílogo. Prestando más atención al esquema estructural de la obra, podemos constatar que el uso de la luz supera la función de finalizar o separar las escenas. En este sentido, la luz se convierte en una herramienta, cuya función es armonizar y atenuar los cortes en la línea temporal de la acción dramática, además de señalar al espectador los diferentes cambios temporales (los regresos al pasado representan un ejemplo). Finalmente, no se debe olvidar que las luces tienen una tercera funcionalidad: la comunicación entre los protagonistas visibles con uno de los personajes latentes: el teniente Ripamonte. Aunque el espectador no tiene un contacto directo con el teniente, su *presencia* se siente en el primer acto cuando Paulino le pide ajustar las luces: “¡No tanto, hombre, no tanto, que nos deja a oscuras!... ¡No tanti, uomo, no tanti!... (*La luz desciende más.*) ¡Que no tanto, digo, que no la baje tanto! ¡Al contrario: más luz! ¡Piú, piú, piú...!” (199). La presencia del teniente Ripamonte se enfatiza en el segundo acto, cuando leemos en una de las acotaciones: “(*El ‘teniente’ produce bruscos cambios de luz*)” (235). Por esta razón, el cambio de luces gana aún más importancia si tenemos en cuenta que representa un

recurso esencial a través del cual un personaje latente importante, como el teniente ¹⁵, se desliza en la acción del drama.

1.3.3. Elementos claves de la pieza: la metateatralidad y el humor

Terminada la presentación y descripción de la obra, así como el análisis de su estructura, es ahora el tiempo para puntualizar un elemento intrínseco en la obra Sanchis Sinisterra: la metateatralidad. Para empezar, tal como lo apunta Pérez-Rasilla, “Sanchis no es ajeno” a “la metáfora del mundo como teatro” (2007: 51). Para explicar lo que se debe entender por *teatro dentro de teatro*, el autor recurre al teórico Joan Casas, quien destaca:

Teatro dentro del teatro, pues, pero no por el dudoso placer formal de enfrentar un espejo a otro espejo y sumergirse en el pozo sin fondo de las imágenes, sino para proponer el teatro como metáfora del mundo – calderonianos que se ponen estos valencianos, ¿qué le vamos a hacer? – , un mundo que es, como el teatro, intercambio de gestos, y en donde, como en el teatro, nadie puede ser tan vanidoso de creer que conoce al alcance de su propia gesticulación. (en Pérez-Rasilla, 2007: 51)

Hasta ahora, los críticos que analizaron esta pieza están de acuerdo en plantear que *¡Ay, Carmela!* ilustra perfectamente el metateatro. Pero, para Sanchis Sinisterra es evidente que la metateatralidad significa más que *el teatro dentro del teatro*. Por ejemplo, él mismo apunta que su metateatralidad tiene diferentes estratos y admite también que su modo de conceptualizar el metateatro y ponerlo en escena es similar al iniciado por Pirandello:

¹⁵ La razón por la que sostengo que el teniente Ripamonte es un personaje latente importante se debe al hecho de que los dos protagonistas están a su merced, durante la velada artística. El teniente es, como ya lo he anunciado, el productor-director de la función que Carmela y Paulino están presentando.

[...] uno de los aspectos de la metateatralidad: el teatro en el teatro, cuando el mundo teatral es el tema de la obra. Ese sería para mí el aspecto, no diría superficial, sino externo. El que más me interesaba en aquel momento [el de la publicación de *Ñaque*, *¡Ay, Carmela!* y *El cerco de Leningrado*] y que, de vez en cuando, reaparece en mi obra es el iniciado por Pirandello, cuando sus personajes aparecen en escena afirmando ser personajes habitados por un drama y en busca de un autor. Eso es, de alguna manera, negar la mimesis figurativa, hacer del escenario un pedazo de realidad -más o menos estilizado, deformado, caricaturizado o sublimado- y tratar al espectador como adulto en el sentido de que estamos ante un artefacto, que nos puede hacer reflexionar sobre la vida. Porque, luego, ahí estaría el tercer aspecto: el teatro no deja de ser un artefacto análogo a la vida que nos permite verla desde otra perspectiva (Sanchis Sinisterra, 2006).

Al analizar los planteamientos del dramaturgo valenciano, nos damos cuenta que la metateatralidad presente en *¡Ay, Carmela!* está intrínsecamente ligada a la posición *comprometida* que expone el autor en su teatro, una posición que nos revela que el dramaturgo extrae sus planteamientos de las realidades políticas, históricas y sociales españolas. Dicho esto, la cita anterior señala dos niveles principales que el concepto del metateatro engloba según Sanchis Sinisterra. En primer lugar, el dramaturgo apunta que se trata de un nivel “superficial” o “externo”, que estamos acostumbrados definir como *el teatro dentro del teatro*. Este primer nivel del metateatro se puede ilustrar fácilmente por la profesión de los dos protagonistas, que son cómicos. Por lo tanto, es lógico que la acción dramática se desarrolle en un teatro, que ella misma está obviamente representada en una escena teatral, literalmente *el teatro dentro del teatro*. Por su parte, el segundo nivel se resume por lo que Sanchis Sinisterra llama “negar la mimesis figurativa”. En este sentido, hay un distanciamiento, una ruptura con la *familiaridad*, idea también sostenida por Brecht. El ejemplo que refleja lo previo es sin duda la didascalia introductoria: “La acción no ocurrió en Belchite en marzo de 1938” (187), que presenta una ilusión y

subraya que el dramaturgo está relatando una acción dramática ficticia, que para acentuar la alienación y el efecto del distanciamiento no está presentada en un orden temporal cronológico. El esquema estructural de la obra *¡Ay, Carmela!*, introducido unos párrafos antes, ilustra claramente la distorsión del orden lineal de los acontecimientos que componen la obra: todos los regresos al pasado y las vueltas al tiempo inicial de la acción dramática ficticia, elementos que se detallarán a lo largo de los dos próximos apartados.

Aunque en su pieza dramática Sanchis Sinisterra entreteje temas binarios esenciales a la recuperación de la memoria histórica, como el pasado y el presente, la vida y la muerte, el olvido y el perdón, el recuerdo y la amnesia, el autor aligera la severidad de estos últimos a través del humor. Sin embargo, el humor representa un instrumento que alivia el ambiente triste y desolado de la obra y requiere de la parte de Sanchis Sinisterra un empeño aún más grande de creatividad. Reiteramos, el humor no es una escapatoria de la realidad, pues como explica el autor mismo:

Para mí el humor es una herramienta intelectual, no es una salsa para aderezar o hacer más digestiva una comida, para entretener y así pasar el tiempo. Es un modo de contemplar la realidad, de transmitir la realidad y desacralizarla. Y eso, claro, afecta también a los personajes que pueden parecer dramáticos por su condición de perdedores o patéticos por su condición de marginales. Y yo no creo que debemos ser paternalistas y tolerantes hasta sacralizarlos. Lo que a mí me interesa es, sin que pierdan su dramaticidad y carácter patético, lanzarlos al mundo de la escena con ese componente ridículo que todos los humanos tenemos. Yo creo que la tendencia al énfasis, a la sacralización, a la idealización es peligrosa (Sanchis Sinisterra, 2006).

Constatamos que el humor completa el efecto del distanciamiento. Este último se concreta a través de las respuestas y las réplicas de la protagonista a las preguntas o sugerencias de su compañero. Como lector nos damos cuenta, al leer la pieza, que estamos frente a un humor negro, que logra hallar lo cómico en las situaciones terribles y

desgraciadas de los episodios de la vida de los dos personajes principales. Uno de los ejemplos que ilustran esta realidad es la descripción que la protagonista hace del más allá: un mundo donde no hay “casi nada”, donde los muertos “andan, se paran... vuelven a andar...”, “se rascan” porque tienen “tiña” (194). Es importante mencionar que a través del uso del humor, Sanchis Sinisterra logra el efecto del distanciamiento. En otras palabras, el humor es una herramienta, a la manera de la metateatralidad, empleada por el dramaturgo para alcanzar la alienación, introducida previamente por medio de la estética teatral brechtiana. Carmela relata a Paulino que el mundo de los muertos no coincide para nada con las esperanzas cristianas de este lugar, pues no hay “nadie: ni Dios, ni la Virgen, ni la palomica”, ni San Pedro, ni los santos a los que la gente reza o por los que han puesto velas¹⁶ (217). Dicho esto, se puede concluir que a través de la comicidad, Sanchis Sinisterra intenta romper la *familiarización* que se podrá liar entre el receptor y la trama de la obra. Otro ejemplo que revela cómo el dramaturgo se sirve del humor para hacer reír, chocar y al mismo tiempo hacer el espectador reflexionar es cuando introduce otro problema del más allá, mundo que aparentemente es muy poblado:

- CARMELA. Qué quieres que te diga... A lo mejor, digo yo, como hay tantos muertos por la guerra y eso, pues no cabemos todos...
- PAULINO. ¿En dónde?
- CARMELA. ¿En dónde va a ser? En la muerte... Y por eso nos tienen por aquí, esperando, mientras nos acomodan...
- PAULINO. No digas tonterías, Carmela. ¿Crees tú que la muerte es... un almacén de ultramarinos?
- CARMELA. ¿Y tú que sabes, di? ¿Te has muerto tú alguna vez? (218).

¹⁶ Carmela confiesa a Paulino que: “Había una mujer, muy enfadada, que no paraba de llamar a Santa Engracia... ‘Pero, bueno, decía, ¿dónde está Santa Engracia, a ver? Me he pasado la vida rezándole y poniéndole velas cada viernes... Más de doscientos duros en las velas le habré puesto. Y ahora, ¿qué? ¿Dónde coño está Santa Engracia?’... Y allí no aparecía ni Santa Engracia ni nadie” (217).

La citación requiere, sin duda, que el espectador se aleje de la historia de los dos protagonistas para tomar el tiempo y pensar en una realidad social: las atrocidades de las guerras, los muertos que aún no han sido identificados. Igualmente, la réplica graciosa de la protagonista invoca indirectamente el perdón y la necesidad de rememorar lo que pasó. Por este motivo Sanchis Sinisterra sostiene que “para [él] el humor es una herramienta intelectual” (en Ríos Carratalá, 2006).

1.3.4. La recepción de la obra

¡Ay, Carmela! gozó de un gran éxito internacional. Fue puesta en escena en diversas ciudades de España y América Latina, como Zaragoza, Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona, San Sebastián, Bogotá, Caracas, Lima y Buenos Aires, y además fue traducida al francés, turco, sueco, griego, alemán e inglés (Aznar Soler, 2008: 59)¹⁷. Igualmente importante es el hecho de que su viaje todavía no ha terminado. En 2008 Aznar Soler anunciaba en su estudio introductorio de la obra, que *¡Ay, Carmela!* tenía la intención de ampliar aún más sus horizontes, con el fin de ser teatralizada en los escenarios de La Habana, Santiago de Chile, Costa Rica, Río de Janeiro, pero también en importantes ciudades europeas, como París y Berlín (Aznar Soler, 2008: 59).

¡Ay, Carmela! ha podido llegar a un público aun más amplio a través de la adaptación cinematográfica de la pieza dramática por un realizador español internacionalmente reconocido: Carlos Saura. El largometraje *¡Ay, Carmela!*, que representa la cima de la recepción de la obra Sanchis Sinisterra, se estrenó en Madrid el 15 de marzo de 1990, a partir de un guión escrito por Rafael Azcona y el propio Carlos

¹⁷ Véase la nota número 89 del estudio introductorio de Aznar Soler, 2008: 59.

Saura. Los laureles que se le han retribuido, trece premios Goya en 1991, ratifican el gran impacto que ha tenido esta película al nivel nacional, pero también internacional. Una mirada retrospectiva confirma que el éxito del cual gozó la transcripción filmica de Saura no sólo acentuó el reconocimiento de la obra original de Sanchis Sinisterra, sino que amplió el marco del público previsto para esta última.

Capítulo 2

Manifestaciones de la recuperación de la memoria histórica reflejadas en la estructura temporal y espacial de *¡Ay, Carmela!*

2.1. El aporte de las influencias científicas a las obras de Sanchis Sinisterra

“¿En qué estriba la especificidad de la escritura dramática? ¿Qué hay que hacer para encontrar, en lo más profundo, la matriz implícita de la teatralidad, los conceptos casi inconscientes de personaje, tiempo, acción que esclerotizan cualquier tentativa de innovación?” (Martínez, 2004: 15). Las preguntas previas hacen referencia a un elemento muy importante en el teatro del dramaturgo valenciano: la ciencia, más específicamente la física cuántica y el papel que posee esta última en la exploración de los límites entre la narratividad y la teatralidad en su producción literaria. Para aclarar posibles dudas sobre este concepto científico y su relación con el teatro, José Sanchis Sinisterra explica que:

lo de la física cuántica procede, aparte de mi curiosidad intelectual, también del deseo de resolver problemas de carácter dramático. Solemos organizar el espacio y el tiempo dramático de un modo muy newtoniano, pero sabemos por la física cuántica que la realidad es mucho más compleja. [...] Lo que intento mediante esta práctica es reducir esos ámbitos científicos a herramientas para que los autores puedan asimilarlas, escoger las que les sirvan y usarlas (en Ríos Carratalá, 2006).

Para contextualizar el uso de la ciencia en su teatralidad, en la entrevista que concedió en 2005 a Juan Antonio Ríos Carratalá, el dramaturgo confiesa:

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 (en Ríos Carratalá, 2006).

Tal como se puede notar, la importancia de la ciencia en la obra de Sanchis Sinisterra no se reduce a un detalle insustancial, sino que se convierte en una pista esencial a la hora de analizar las cuestiones temporales y espaciales presentes en la pieza teatral *¡Ay, Carmela!* Antes de continuar, hace falta apuntar que este apartado no se empeñará en un estudio exhaustivo de las teorías ya existentes o de las que estén en progreso de esta disciplina científica, sino que considerará los planteamientos más universales de la física cuántica para observar su contribución a la obra de Sanchis Sinisterra. En este sentido, el propósito del presente capítulo es exponer el nuevo modo en el que el dramaturgo valenciano aborda el tiempo y el espacio en su obra *¡Ay, Carmela!*, para argumentar finalmente el tema de la recuperación de la memoria histórica.

2.2. La fragmentación temporal

Como ya se ha indicado, la pieza teatral de Sanchis Sinisterra relata las desgracias de dos actores ambulantes, Carmela y Paulino, quienes en 1938 atraviesan por descuido el límite disimulado por la nieve y entran en el territorio del bando opuesto. El destino de sus vidas es bastante irónico, teniendo en cuenta que el hambre les ha convertido en unos

pobres títeres que no tienen otra opción que entretener a las tropas franquistas. Sin embargo, recordamos que en la obra teatral los acontecimientos ya nombrados, no ocurren en este mismo orden. Tal como se ha visto, el dramaturgo valenciano está en contra de las estructuras temporales rectilíneas que poseen un principio y un fin muy bien definidos. Por esta misma razón, Sanchis Sinisterra descarta “el modo newtoniano [de organizar el tiempo dramático]” haciendo uso de la estética fragmentaria (en Ríos Carratalá, 2006), que, según el autor, se define como algo que “no está sólo en el carácter incompleto o discontinuo, sino en la prevalencia de lo ausente sobre lo presente” (Sanchis Sinisterra, 2004, “Teatro in pezzi”).

Según esta concepción, en la estética fragmentaria subyacerían varias propiedades principales que caracterizan la física cuántica.¹⁸ A efectos de la presente investigación, sólo es necesario tener en cuenta de esta teoría que:

1. el movimiento de las partículas [de energía] es intrínsecamente aleatorio
2. es físicamente imposible conocer la posición y el momento de una partícula al mismo tiempo
3. el mundo de lo atómico no se parece para nada al mundo en el que vivimos (“What is Quantum Physics”, 2008)¹⁹

Podríamos concluir entonces que Sanchis Sinisterra está creando un mundo aparte en el que la protagonista viaja *aleatoriamente* entre el pasado y el presente, a la manera de las partículas de energía del mundo cuántico. Carmela personifica el *fragmento*, el

¹⁸ El diccionario de la Real Academia Española define la *física cuántica* como “la teoría formulada por el físico alemán Max Planck y de todo lo que a ella concierne,” pero también como algo “perteneciente o relativo a los cuantos de energía, salto que experimenta la energía de un corpúsculo cuando absorbe o emite radiación. Es proporcional a la frecuencia de esta última.”

Véase “Cuántico.” Def. 1 y 2. *Real Academia Española*. 22^a edición. Abril 2010. <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=azotea>

¹⁹ Traducción mía de la cita siguiente: “The movement of these particles is inherently random. It is *physically impossible* to know both the position and the momentum of a particle at the same time. The more precisely one is known, the less precise the measurement of the other is. The atomic world is *nothing* like the world we live in” que aparece en “What is Quantum Physics?” *Oracle Think Quest education Foundation*. 15 Aug. 2008. <<http://library.thinkquest.org/3487/qp.html#1>>, May 2010.

pedazo, el *residuo* que formó parte de una *totalidad* entera, pero que ahora por estar muerta se convirtió en una *totalidad perdida*. La protagonista no nos revela exactamente cómo ha logrado volver del más allá para ver a su compañero, pero menciona que el recuerdo es lo que posibilitó su reencuentro.

PAULINO. No puede ser... (*Mirando la garrafa.*)
 CARMELA. Sí que puede ser. Es que, de pronto, me he acordado de ti.
 PAULINO. ¿Y ya está?
 CARMELA. Ya está, sí. Me he acordado de ti, y aquí estoy.
 PAULINO. ¿Te han dejado venir por las buenas?
 CARMELA. Ya ves.
 PAULINO. ¿Así de fácil?
 CARMELA. Bueno, no ha sido tan fácil. Me ha costado bastante encontrar esto (192).

De este modo, el autor rompe la línea cronológica y superpone los ejes temporales de la narración para ilustrar las diferentes actitudes humanas frente a unas situaciones incontrolables o imprevistas. A través de la imagen de los únicos personajes que componen la pieza, Paulino y Carmela – quien aparece como una actriz ambulante, persona real de carne y hueso, pero también como fantasma, que regresa en el tiempo presente para visitar a su compañero – Sanchis Sinisterra evidencia que el pasado siempre dará vueltas alrededor del presente.

PAULINO. Pues entonces vuelve, ¿eh? Te espero.
 CARMELA. Sí, espérame... (*Sale por donde entró. Se apaga la luz blanquecina*)
 PAULINO. (*Habla hacia el lateral, sin atreverse a seguirla.*) Te espero aquí, ¿eh, Carmela? Aquí mismo... Ni moverme... Hasta que vuelvas. Y no te vayas a olvidar, que tú... (*Gesto de despiste.*) Y más ahora, recién muerta... (*Piensa.*) Recién... Pero, entonces, ¿cómo es posible que...? Porque yo no estoy borracho...(198-199).

No obstante, al reflexionar sobre las cuestiones de temporalidad, se nos abre unas incertidumbres que requieren más consideración sobre la noción del presente, del pasado y del futuro. Por ejemplo, ¿cómo podríamos definir estos tiempos dramáticos que se cruzan y se interfieren? y sobre todo ¿cómo está ligada la cuestión de la memoria y la de rememoración a estos últimos? Investigando sobre la correlación existente entre la memoria, el pasado y el presente, Henri Bergson, concluye que “percibimos prácticamente sólo el pasado, siendo el presente el proceso invisible del pasado royendo en el futuro”²⁰ (1978: 194). La idea de que “*percibimos sólo el pasado*” es muy importante, pues legitima la llegada del fantasma de Carmela. Aunque la protagonista subraya a través de su parlamento que fue el recuerdo lo que le trajo a Paulino (192), la idea de Bergson revela la posibilidad de que Paulino inconscientemente pudo haber iniciado el viaje de su compañera hacia el mundo de los vivos. Igualmente importante, esta aclaración de Bergson reivindica una posible conexión entre el pasado y el presente, entre los muertos y los vivos, conexión que Sanchis Sinisterra ilustra a lo largo de su obra por medio de la renovación de la estructura temporal y espacial, tal como reconoce Virtudes Serrano:

En cualquier caso, el tiempo en el teatro histórico supone siempre un juego y una transgresión de los *tiempos*, ya que los sucesos evocados y su referente real remiten a un pasado que se funde con el presente de su representación en el tiempo de los espectadores de cada momento; aunque, como veremos, y por efecto del carácter fronterizo que venimos comentando en los demás elementos de su dramaturgia, las nociones temporales *entonces* y *ahora*, y las espaciales *allí* y *aquí*, se entremezclan y confunden cuando los personajes que ocupan un espacio (escenario) y proceden de un tiempo (ayer) se relacionan en igualdad con los individuos de hoy (espectadores) que ocupan otro espacio (sala) (1996:17).

²⁰ Traducción mía.

Es claro que el dramaturgo personifica el pasado a través de Carmela, un fantasma que no tiene repuestas claras a todas las preguntas o dudas que su compañero, Paulino, posee sobre el más allá, pero quien le ayuda a acordarse de los acontecimientos pasados y sobre todo de las decisiones tomadas. Los propósitos del dramaturgo resuenan a lo largo de su obra: “Carmela es una muerta que no quiere borrarse” (Sanchis Sinisterra, 2006). Esta cita del autor es sumamente reveladora para el presente capítulo, teniendo en cuenta que a través de ella es posible notar cómo se aferra el pasado al presente. Carmela es el *pedazo* que se obstina en hacer parte de la *totalidad perdida*. Ella viene a entrometerse en el presente antes de convertirse en un espectro “borroso”:

- PAULINO. ¿Borrosos? ¿Qué quieres decir? [...] ¿Quieres decir que os vais... que se van... como borrando?
- CARMELA. Algo así... [...] No hombre... Esos deben de ser muertos antiguos, del principio de la guerra... o de antes. No te preocupes: yo aún... (*Cambiando vivamente de tema.*) ¿Sabes quién ha estado un rato en la cola? (213).

La cita anterior anuncia claramente que el autor emplea la estética fragmentaria y los principios de la física cuántica como herramientas técnicas para destacar la necesidad de recuperar la memoria histórica. La respuesta de Carmela se puede interpretar como un aviso que anuncia el destino apocalíptico de los muertos que vayan muriendo una segunda vez, “que se van... como borrando” de la memoria de sus familiares o seres queridos (213). El paso del tiempo *no-newtoniano*, o mejor dicho la fragmentación temporal que existe entre “los muertos antiguos, del principio de la guerra” y los del fin, representa una pieza fundamental para el proceso de la recuperación de la memoria histórica (213). Como bien sabemos la guerra civil duró tres años. En este sentido,

aunque los propósitos de la protagonista tienen un tono irónico, porque parece poco probable que después de tres años alguien pueda olvidar por completo a una persona querida, la respuesta de Carmela desvela la obligación de la rememoración de los muertos de la guerra y con eso la necesidad de reevocar los acontecimientos trágicos y sangrientos. Finalmente podemos interpretar la citación previamente mencionada como el optimismo de los muertos en relación con un cambio considerable en el comportamiento de los vivos. A través del presente ejemplo, se puede constatar cómo Sanchis Sinisterra hace uso de sus planteamientos teóricos teatrales, por lo que se refiere al “tratar al espectador como adulto en el sentido de que estamos ante un artefacto [el teatro], que nos puede hacer reflexionar sobre la vida” (en Ríos Carratalá, 2006), idea que, como hemos visto en capítulo anterior, tiene raíces brechtianas, porque presagia que “se debe hacer del espectador un observador, cuya actividad intelectual hace falta despertar”²¹ (Naugrette, 2000: 223). Para tener más información sobre los diferentes modos de tratar con el pasado relativos al carácter y caracterización de los protagonistas, hace falta considerar el próximo capítulo.

Regresando a las herramientas técnicas ilustradoras del fragmentarismo temporal que anuncian la recuperación de la memoria histórica, es importante mencionar que en las didascalias de la pieza el autor emplea generalmente la onomatopeya <clíc> para avisar al espectador cuando ocurre un cambio en la línea temporal de la trama dramática. No obstante, el <clíc>, a cuyo rendimiento estructural nos referimos en el primer capítulo, es multifuncional. Además de ocasionar los cambios y cortes entre las escenas y el tránsito entre los diferentes ejes temporales presentes en la obra, el <clíc> presagia también el

²¹ Traducción mía.

lazo que une dos rasgos típicamente sinisterrianos: el fragmentarismo y la física cuántica. Para ilustrarlo, las acotaciones lo indican muy claramente: “se escucha el <clíc> del interruptor y la luz se apaga. Tras una pausa, a oscuras, entra de nuevo y se coloca en el centro del proscenio, gritando hacia el fondo de la sala [...]” (199). Así se produce la primera vuelta al pasado. Diez páginas más tarde, otro <clíc> y el fantasma de Carmela reaparece “vestida con su traje de calle” (209), trasladando al espectador de nuevo al tiempo dramático inicialmente presentado en la obra. El <clíc> y el cambio de luces, son dos recursos técnicos a través de los cuales el autor refleja primeramente el planteamiento principal de su estética fragmentaria: “la resistencia del texto a que sus huecos o vacíos sean rellenados y la resistencia [que el] texto opone a reconstruir a partir de él cualquier posible totalidad perdida” (Sanchis Sinisterra, 2004, “Teatro in pezzi”). Sin embargo, al indagar más allá de este primer nivel interpretativo, nos damos cuenta que a través de los regresos al pasado y las vueltas al presente, el dramaturgo evidencia que la protagonista, quien personifica también la partícula cuya temporalidad e ubicación “es imposible conocer” con certeza (“What is Quantum Physics”, 2008), encarna sobre todo la recuperación de la memoria histórica, porque a través de sus vaivenes temporales surge “la prevalencia de lo ausente sobre lo presente” (Sanchis Sinisterra, 2004, “Teatro in pezzi”).

2.3. El espacio como lugar de memoria

2.3.1. La estructura espacial en la obra teatral *¡Ay, Carmela!*

Con respecto a la estructura espacial, una de las primeras particularidades que se notan al leer la obra es que en *¡Ay, Carmela!* reina un “espacio único”, es decir “la manifestación de la conocida ‘unidad de lugar’” (García, Barrientos, 2001: 129)²². *¡Ay, Carmela!* es una pieza en la que confluyen una multitud de ejes temporales en un mismo *espacio escénico*²³, en el que se fusionan dos mundos: uno real y otro *ficticio*²⁴.

Antes de entrar en materia y puntualizar los diferentes tipos de lugares que componen la estructura espacial de la pieza dramática de Sanchis Sinisterra, conviene hacer una diferenciación entre las “tres instancias espaciales” presentes en esta última, con el propósito de visualizar la representación del espacio y además comprender la “simbolización” de este último (Rubiera, 2005: 83 y 94). Un cuadro sintetizador puede ser aquí muy útil.

²² La terminología de “espacio único” proviene de García Barrientos, 2001: 129. Para el resto de este apartado, cada vez que aparezca en itálica *espacio único* siempre se referirá a la misma fuente bibliográfica (García Barrientos, 2001: 129).

²³ La tipología de Rubiera se refiere a la estructura de los teatros comerciales o corrales del siglo XVII. Sin embargo, dejando de lado los ejemplos específicos al teatro del siglo de oro español, la terminología relativa a la estructura espacial, que está claramente definida y explicada por el autor, conviene bien para el presente apartado. El *espacio escénico* es “el término reservado para designar el lugar desde el cual un actor puede representar o desde el cual otro signo puede ser fuente de comunicación teatral” (Rubiera, 2005: 88).

²⁴ En su estudio introductorio de la obra teatral, el editor Aznar Soler aclara que: “el espacio escénico de *¡Ay, Carmela!* vuelve a ser [...], un teatro vacío y desolado, pero a la vez, y sobre todo, ese espacio va a convertirse de nuevo, por arte dramática de Sanchis Sinisterra en un espacio mágico y ‘maravilloso’ en donde, a través de la historia ficticia de Paulino y Carmela, se quiere comprometer el espectador emotiva e intelectualmente [...]” (Aznar Soler, 2008: 65). Como se puede constatar, Soler emplea el término *espacio* de modo diferente a Rubiera.

III. ESTRUCTURA ESPACIAL DE *¡AY, CARMELA!*²⁵



Teniendo este cuadro como referencia, es necesario por el momento plantear unas líneas directoras explicativas de los elementos claves aquí mencionados para favorecer la comprensión y la aplicación del esquema de la estructura espacial de la obra en los apartados que secundarán la presente parte del trabajo.

2.3.2. *El lugar referencial y el espacio material*

Para empezar, lo que se debe entender por “lugar referencial” es la supuesta localización real a la que apunta la obra dramática. En este sentido, en la pieza teatral de Sanchis Sinisterra, la acción dramática alude claramente a la realidad del Belchite de 1938. Por este motivo, el texto dramático está lleno de referentes espaciales que revelan que la trama de la obra tiene lugar en ese pueblo aragonés. Por ejemplo, en el primer acto durante la primera regresión a la velada artística, la protagonista hace alusión a la razón verdadera por la que ella y su compañero fueron contratados como artistas: para “hacer el ridículo delante de la tropa [...] para celebrar la ocupación de Belchite” (202). Unas páginas más tarde, Paulino aclara cómo los dos “han abandonado sin darse cuenta la zona

²⁵ La terminología de la columna izquierda del mismo que las explicaciones de esta terminología ilustradas en los tres párrafos siguientes están tomadas de Rubiera, 2005: 83 y 88.

leal de la República, y han llegado al pueblo de Belchite, recién ocupado por las tropas franquistas” (Sanchis Sinisterra, 2004: 85):

PAULINO: A comprar morcillas vendrías tú, que yo venía a ver si nos contrataban en Belchite para las fiestas (208).

Como ya se ha notado, hay un desajuste entre la didascalia introductoria y el resto del corpus dramático. Constatemos entonces que el cronotopo bien definido por la supuesta realidad, Belchite 1938, está en desacuerdo con el paratexto de la misma obra dramática, que enuncia lo contrario de lo que establece el “lugar referencial *real*”. La didascalia introductoria señala claramente que “la acción no ocurrió en Belchite en marzo de 1938”, creando de este modo para el lector y el crítico una distorsión y una ambigüedad muy notables en la lectura de la obra (187). Para atenuar y al mismo tiempo para intentar explicar esta contradicción entre la supuesta realidad que emana del “lugar referencial *real*” y lo que indica el paratexto, Manuel Aznar Soler plantea que “¡Ay, *Carmela!* es la historia ficticia de una acción dramática [...] protagonizada por dos ‘artistas’ de *varietés*, Paulino y Carmela” (Aznar Soler, 2008: 62). Si avanzamos en la misma línea de razonamiento nos daremos cuenta de que Sanchis Sinisterra no presenta una *acción histórica* ocurrida en Belchite en 1938, sino que finge una *acción dramática* en las circunstancias de aquel hecho *real* según la historia. La didascalia inicial pretende crear un “distanciamiento” entre el receptor y la acción misma, y cumple un papel opuesto al que podemos encontrar en muchas películas cinematográficas cuando especifican al principio o al final: “Basado en hechos reales”. En este sentido, Sanchis Sinisterra resiste, a la manera de Brecht, a la *familiarización* del espectador y/o lector de

la pieza con la trama dramática. Constatamos, al analizar la didascalia introductoria de la obra, una primera manifestación del efecto de alienación ya discutido previamente.

La acción dramática de *¡Ay, Carmela!* se ha representado y puede representarse en muy diferentes ámbitos escénicos concretos. Este lugar material puede ser abierto o cerrado, de grandes o medianas dimensiones, con espacios arquitectónicos más o menos modernos... Todo lo que se necesita es el enfrentamiento de un escenario y una sala, lo cual se puede realizar de forma y con medios muy diferentes. Los espacios físicos de, por ejemplo, el Teatro principal de Zaragoza, donde se estrenó *¡Ay, Carmela!* podrán ser bien distintos de los espacios de otros teatros de Madrid, Barcelona, La Habana o Buenos Aires. En fin, hay una multitud de posibilidades que cambian según el emplazamiento geográfico y los locales concretos elegidos para la representación de la obra.

Sin embargo, todos los teatros donde se represente la pieza de Sinisterra deberán acoger unos “espacios escénicos” que se deducen de la lectura del mismo texto dramático. Entendemos por espacio escénico “el lugar desde el cual un actor puede representar o desde el cual un signo puede ser fuente de comunicación teatral” (Rubiera, 2005: 83 y 88). Cuando leemos la obra *¡Ay, Carmela!* nos damos cuenta de que los espacios escénicos a los que apunta el texto dramático son: el escenario, la sala, la cabina, el lateral y el lateral del fondo.

Antes de continuar es importante subrayar que un mismo espacio puede tener una doble calificación. Por ejemplo, la sala puede ser un espacio arquitectónico bien definido, en el sentido material, es decir la sala de un teatro concreto de Barcelona o Buenos Aires, pero al mismo tiempo puede ser un espacio escénico al que el dramaturgo hace referencia en el texto dramático. Por ejemplo, si analizamos la obra, veremos que hay más de una

referencia al público: “al público”, “hablar al público” (245) o cuando “[Carmela] se dirige secamente al público” (247).

A través de los indicios encontrados a lo largo de la pieza, como lectores somos capaces de visualizar claramente los espacios escénicos. A partir de la primera página de la obra reparamos en que el escenario, que es posible imaginarnos en la forma de un rectángulo, tiene dos laterales opuestos. Pensamos de momento necesario introducir un breve grabado explicativo que ilustrará claramente los espacios escénicos de la obra:

IV. GRABADO DE LOS ESPACIOS ESCÉNICOS DE LA OBRA



Los dos laterales, el que está a la derecha como el que está la izquierda del escenario son muy importantes. Por estos espacios entra y sale el protagonista. Por ejemplo, Sanchis Sinisterra hace mención que al entrar, Paulino “cruza la escena [...] y desaparece por el lado opuesto” (189). Se sobreentiende entonces que el protagonista entra por un lateral, sale por el opuesto y después regresa, “vuelve a entrar” (189). El lateral esconde también la presencia de uno de los personajes que compone la obra teatral: el personaje de Gustavete, que no se distingue físicamente, porque se encuentra fuera del campo de vista del espectador “por el lateral” (229). Por este motivo, cuando el protagonista menciona: “¡Gustavete: prepara la música!” comprendemos que Paulino dirige sus palabras hacia el lateral donde estará colocado Gustavete con la gramola (230), en un espacio contiguo.

La protagonista por su parte entra en el escenario por otro lateral, colocado el fondo de la escena (como se puede ver en el grabado este lateral del fondo es paralelo al proscenio: espacio que separa el escenario del público, de la sala). El dramaturgo subraya que: “por el lateral del fondo entra una luz blanquecina, como si se hubiera abierto una puerta” y después el fantasma de Carmela hace su entrada en la escena (192). Descubrimos otra referencia a este mismo espacio escénico cuando la protagonista entra en escena por la segunda vez como fantasma. El texto dramático nos revela que, como la vez anterior, Carmela está precedida de la luz blanquecina que se introduce en el escenario por el lateral del fondo (209). No se debe olvidar de recalcar que este lateral del fondo simboliza el más allá, pues es un espacio único reservado para Carmela. En este sentido, Paulino piensa entrar, pero no se atreve. Al fin del primer acto, cuando el fantasma de Carmela se despide de él “y sale corriendo por la zona iluminada del fondo”,

Paulino no quiere separarse de su compañera, así que sigue sus impulsos “sale tras ella, pero al punto vuelve a entrar, como impulsado por una fuerza violenta que le hace caer al suelo. La luz blanquecina se apaga.” (221). Lo anterior confirma que el lateral del fondo es un espacio escénico que está reservado únicamente para las entradas y las salidas del fantasma la protagonista. La luz blanquecina alude, por supuesto, al universo místico que el dramaturgo canaliza a lo largo de la pieza: el mundo de los muertos, el más allá.

La pieza dramática está llena de referentes al público. Por ejemplo, el protagonista orienta sus palabras “con falso humor, al público” (245), mientras que Carmela “parece haber llegado a una resolución: se dirige secamente al público, ante el estupor de Paulino” (247). El público, del que hemos tratado brevemente en los párrafos anteriores, es esencial para comprender la noción de metateatralidad, que se detallará en los apartados siguientes. Por el momento debemos sólo guardar en mente que cada vez que los protagonistas hablan hacia el público, en realidad se orientan hacia un lugar que es a la vez un espacio escénico que representa el espacio dramático en el que se suponen los espectadores de la funesta representación en el teatro de Belchite. Evidentemente, esta sala se puede visualizar como un cuadrado colocado frente al escenario, en la misma localización en que se encuentra el público “real” de cada representación de *¡Ay, Carmela!*.

Para recapitular, el lugar de la acción dramática es el mismo lugar de la representación de la obra, es decir, un teatro. Eso explica muy bien el concepto de metateatralidad o la idea del teatro dentro del teatro. El escenario -ya sea el de Zaragoza, el de Buenos Aires o el de La Habana- en el que se representa *¡Ay, Carmela!* reproduce el escenario de un teatro de Belchite durante la guerra, tal como se especifica en varias

ocasiones en la obra. Por este motivo reina en la escena un decorado muy básico y sencillo. Dicho esto, concluimos que la actriz que encarna a la protagonista Carmela, cuando mira a los espectadores, sean zaragozanos o bonaerenses, no los mira a través de sus propios ojos, sino a través de los ojos del personaje de Carmela, quien por su parte no habla, ni mira a los espectadores “reales”, presentes en el día de la representación de la pieza teatral. Ella está conversando con el público de la acción dramática que la didascalia introductoria revela que “no ocurrió en Belchite” (187). La actriz que personifica a Carmela mira y habla entonces a otros personajes que componen la historia ficticia de Sanchis Sinisterra: los espectadores imaginarios de la acción dramática que la audiencia debe forjarse en la mente. Consecuentemente, la actriz que da vida al personaje de Carmela comunica con aquellos espectadores que pertenecen al universo ficticio de cada receptor de la obra. El paratexto apunta a que este público ficticio al que se dirige la protagonista está compuesto entre otros de las tropas franquistas (227), del general Franco (230) y de los prisioneros polacos (228).

Finalmente, hay mención de una cabina, situada al fondo de la sala, en la que está el teniente Ripamonte. Por ejemplo, el dramaturgo indica que el protagonista “mira hacia el fondo de la sala” y después dice: “Y el teniente... míralo en la cabina” (228-229). Otro ejemplo es cuando Paulino conversa con el oficial italiano: “Y antes se lo decía al teniente... (*Hacia el fondo de la sala.*) ¿Verdad usted, mi teniente?” (245). Como se analizará en el tercer capítulo de este trabajo, el teniente nunca responde nada, porque a la manera de Gustavete, no aparece físicamente delante del público, sino que comunica a través del cambio de luces que produce desde la cabina situada el fondo de la sala, representada en el grabado explicativo de los espacios escénicos.

2.3.3. El espacio dramático

Además de los espacios escénicos, hay en la obra de Sanchis Sinisterra “el espacio de la ficción” o el *espacio dramático*, que es el espacio que se va modelando y que se forma en la mente del espectador a partir de la proyección de la acción dramática sobre los espacios escénicos. El espacio dramático representa un espacio que el lector se puede ir construyendo en su mente a partir del texto dramático. Así podemos concluir que el lector y el espectador de la obra son la fuerza creadora que posibilita la innovación, o mejor dicho la reconstrucción de un espacio dramático simbólico. Por ejemplo, un espacio dramático es la cabina misma del teniente, que la vista del espectador no alcanza. Otro sería un lateral ficticio del fondo del escenario. Tenemos que recordar que el dramaturgo menciona que Carmela entra en escena “por un lateral del fondo” (192). Lo que implica que habrán otros laterales del fondo, que podrán ver el día sólo en la mente de cada espectador.

A través de este *espacio dramático*, Sanchis Sinisterra pone de relieve sus propios planteamientos teóricos teatrales a propósito del espectador, que son muy similares a los de Brecht, ya discutidos: el distanciamiento y el aspecto didáctico del teatro. El dramaturgo valenciano quiere “tratar [al espectador] como adulto en el sentido de que estamos ante un artefacto, que nos puede hacer reflexionar sobre la vida” (Sanchis Sinisterra, 2006). En este sentido, se puede pensar que a través del *espacio de ficción*, Sanchis Sinisterra nos presenta la cuna del recuerdo en la que invita a florecer la recuperación de la memoria histórica. La escena despojada de un decorado elaborado, se

convierte en un lugar reservado para recordar, un “lugar ‘vacío’, pero lastrado por el peso de la memoria, de la tragedia” (Martínez, 2004: 85).

2.3.3.1. La *simbolización del espacio dramático*

Como acabamos de ver, el *espacio dramático* es ante todo un *espacio único* y singular, cuyo ambiente y atmosfera cambia según “los nexos temporales”, que se resumen en las “elipsis” y “suspensiones temporales” (García Barrientos, 2001: 88-92). La trama de la obra de Sanchis Sinisterra toma lugar en una misma escena, un espacio exclusivo que termina adquiriendo un valor de rememoración, porque introduce indubitablemente la *simbolización del espacio* como un “lieu de mémoire” típicamente español, en el que “habría que sustituir la narrativa apocalíptica y melancólica de una memoria desintegrada, aunque topográficamente restituible, por la visión de lugares españoles en principio escabrosos y dislocados, pero que posibilitan un proceso social de reconocimiento entre memorias conflictivas” (Winter, 2006: 23). Prosiguiendo en la misma línea analítica de la *simbolización del espacio*, Anne Ubersfeld señala que:

ce qui est toujours reproduit au théâtre, ce sont les structures spatiales qui définissent non tant un monde concret que l’image que se font les hommes des rapports spatiaux dans la société où ils vivent et des conflits qui sous-tendent ces rapports. Ainsi la scène représente toujours une symbolisation des espaces socioculturelles (1996: 116-117).

La cita anterior es sumamente reveladora, porque a través de su óptica explicativa de la *simbolización del espacio*, Ubersfeld presagia los propios propósitos de Sanchis Sinisterra sobre la esencia socio-representadora que conlleva cada texto dramático que ilustra impecablemente una “symbolisation des espaces socioculturelles” (Ubersfeld,

1996: 116-117). Para ejemplificarlo, el dramaturgo valenciano clarifica que “*¡Ay, Carmela!* nació para activar la memoria histórica de la joven democracia española, ávidamente abierta hacia el futuro, en el cincuenta aniversario del inicio de la Guerra Civil, una dramática desgarradura que casi nadie parecía querer recordar” (Martínez, 2004: 89). Por esta razón apuntaba antes que en la obra de Sanchis Sinisterra, el despojamiento del *espacio dramático* es necesario para que otro tipo de materia llene la escena: el recuerdo y la memoria. En este *espacio de la ficción*, Carmela encarna una pieza clave, porque a través de ella se canalizan las ideas fundamentales del dramaturgo respecto a la conmemoración y a la recuperación del pasado. Por ejemplo, tal como se detallará en el tercer capítulo, la protagonista expresa su deseo de crear un club “para hacer memoria” y “para recordarlo todo” (261), lo que convierte el escenario en “el lugar de memoria” por excelencia (Winter, 2006: 23).

2.4. El tiempo, el espacio y la culpabilidad

El análisis de las estructuras temporales y espaciales de la pieza teatral *¡Ay, Carmela!* introducen un tema fundamental para el proceso de la recuperación de la memoria histórica: la culpabilidad, tema que está encarnado, como lo veremos en los párrafos siguientes, por el personaje de Paulino. Antes de entrar en materia, es importante subrayar que la pieza de Sanchis Sinisterra ilustra que el paso del tiempo no cura completamente las heridas infligidas por el pasado, sino finge más bien una recuperación completa, recuperación supuestamente presidida por la paz y el armisticio, pero que en realidad representa sólo una envoltura superficial que disimula asuntos todavía irresueltos.

Regresando a la obra de Sanchis Sinisterra, el *espacio dramático* “vacío” es un lugar donde el protagonista empieza el proceso tradicional del perdón de la tradición abrahámica, que se compone del arrepentimiento, sigue con la confesión y se termina con la absolución (Ricœur, 2000: 606-607). Debido a la fragmentación temporal, a las vueltas y revueltas del fantasma de Carmela, que sumergen completamente al protagonista en el universo del recuerdo, de aquel pasado trágico que quería dejar por olvidado, Paulino es capaz de iniciar el largo procedimiento de la recolección de la memoria, proceso, de desarrollo paulatino, cuyo primer paso consiste en admitir su propia culpabilidad. Aún después de haber visto al fantasma de su compañera, el primer instinto de Paulino es tratar de excusarse por lo que él no pudo evitar:

PAULINO: ¿Y no... no me guardas rencor? [...] Mujer, por
 aquello..., porque yo no... (196).

No es por la fatalidad del destino de su compañera por la cual Paulino intenta inarticuladamente pedir excusas, sino por su propia pasividad en el desarrollo de las desgracias que les ocurrieron. El protagonista se siente culpable por no haber intervenido, por no haber tomado posición frente a las humillaciones a las que se sometió, en fin, por no haber defendido sus valores políticos y personales a la manera de Carmela. Mientras que su compañera protesta firmemente, rehusando hacer un número insultante para la República, Paulino “recurre a su más humillante bufonada: con grotescos movimientos y burdas posiciones, comienza a emitir sonoras ventosidades a su alrededor” (251). La culpabilidad posee entonces un papel esencial para la recuperación de la memoria, porque

sin el sentimiento de culpa, sin el arrepentimiento de no haber tomado posición, el proceso tradicional del perdón se volatiliza, lo que complica aún más la posibilidad de recuperar la memoria.

Paul Ricœur avisa que “tout retour sur la racine des actes est une occasion dangereuse de régression vers la culpabilité” (Ricœur, 1954: 301). El filósofo francés amplía su planteamiento cuando revela que “dans le cas du névropathe, ‘c’est par une sorte d’extension métaphorique que nous parlons... d’un univers de la faute, car cet univers a un caractère virtuel, intérieur au sujet’ (399), plus proche de l’univers ludique de l’enfant ou imaginaire de l’artiste” (Ricœur, 1954: 298). La aclaración precedente de Ricœur es esencial, porque a través de ella el filósofo ilustra cómo se unen los elementos intrínsecos para el proceso de la recuperación de la memoria: la importancia de la dimensión temporal, más bien de la vuelta hacia el pasado, el universo de la culpabilidad y finalmente el ambiente lúdico-artístico. Sanchis Sinisterra refleja todo lo anterior de manera impecable a través de la escena en la que el protagonista habla en el sueño:

PAULINO. (*Soñando en voz alta:*) ¡No...! ¡Que no se la
lleven!... ¡Ella no tiene...! ¡Ellos...la
culpa...esos milicianos...! ¡...A cantar! ¡Ella
no!... ¡Esos... que se han puesto...! (211).

Al analizar los propósitos de Paulino, concluimos que el universo del protagonista está dominado por la culpa, que se desvela al espectador solamente cuando Paulino no está despierto, ni consciente. Concluimos, entonces, que en el inconsciente del protagonista, en el universo donde el tiempo y el espacio se suspenden, subyace lo que Ricœur llama “la mésestime de soi, la culpabilisation” la idea principal de que “je dois

être puni pour quelque chose” (Ricœur, 1994). Sin embargo, al prestar atención al parlamento de Paulino, otro detalle fundamental se nos revela. Aunque el protagonista yace evidentemente en una culpabilidad atormentadora, que le induce mucho dolor y sufrimiento de manera gradual, antes de la llegada de su compañera no hay en su discurso ninguna semilla de deseo de rememoración o conmemoración del pasado, sino un mero matiz de vergüenza.

Por lo tanto, Paulino podría personificar muy bien no sólo la “joven democracia española, ávidamente abierta hacia el futuro”, sino todo defensor o partidario a favor de fosilizar el pasado tal como es (Sanchis Sinisterra, 2004: 89). Esta idea se sostiene por los propios propósitos del protagonista encontrados en el epílogo de la pieza dramática:

PAULINO. Ya voy... Es que me estaba poniendo eso...²⁶
 ¿Me sienta bien?... Bueno, ya está... [...] O sea:
 barrer esto, fregar un poco, poner los cinco
 sillones, las banderas, el crucifijo... Ah, y las
 colgaduras... [...] No te olvides decirle al
 alcalde... Porque vas a la reunión ésa, ¿no?...
 Pues dile a don Mariano cómo me estoy
 portando, ¿eh? Tú ya sabes que a mí, voluntad
 no me falta... Que vean que conmigo se puede
 contar para lo que sea... [...] Pero, en fin, lo
 principal es que sepan que soy de buena ley...
 Trigo limpio, vamos... (253-254).

Para concluir, el tiempo no sana las heridas del pasado y por esta razón la culpabilidad sigue borboteando en el subconsciente de todo aquel y aquella que tiene “la tendance à la mésestime de soi” (Ricœur, 1994). Sanchis Sinisterra demuestra que para visualizar y comprender estos aspectos es necesario sumergirse en una dimensión

²⁶ Refiriéndose a la camisa azul que lleva. En la nota explicativa, Aznar Soler nos informa que esta camisa fue “utilizada por los militantes de Falange Española, que vino a simbolizar la camisa de los vencedores de la guerra civil. Para un vencido como Paulino, ponerse la camisa azul visualiza su actitud acomodaticia ante la realidad del Nuevo Régimen y de sus valores.” (Véase nota 40 Aznar Soler, 2008: 253).

espacial y temporal relativa a la estética fragmentaria y no recurrir al “modo newtoniano” de “organizar al tiempo y el espacio dramático” (Ríos Carratalá, 2006). En este ambiente, la llamada despertadora del espíritu de Carmela es intrínseca, porque estimula la recuperación de la memoria histórica, evidenciando que no se puede huir del pasado. Jo Labanyi resume todo lo anterior por la siguiente frase: “those who have not been allowed to leave a trace [...] are by definition the victims of history who return to demand reparation; that is, that their name, instead of being erased, be honoured” (Labanyi, 2000: 66). En este sentido, para hacer justicia a todas estas víctimas, se puede considerar el enfoque constructivo de Stathis Kalyvas, quien identifica que hay cuatro maneras de tratar con el pasado, en este sentido, “cuatro regímenes de memoria colectiva: la exclusión, el silencio, la inclusión y el conflicto” (Kalyvas, 2006). Kalyvas se opone firmemente a “la gente [que] sacraliza su memoria del pasado y se horroriza cuando se cuestiona esa memoria en público”, promoviendo, a la manera de Sanchis Sinisterra, el regreso al pasado y la apertura de las heridas causadas en este último (Kalyvas, 2006). En el próximo capítulo, dedicado al análisis de carácter y caracterización de los protagonistas, trataremos de comprender cómo se articula el proceso de la recuperación de la memoria y cómo se ilustran los planteamientos de los teóricos anteriormente mencionados en la obra de Sanchis Sinisterra.

Capítulo 3

Estudio del carácter y caracterización de los personajes

3.1. Los personajes de la obra *¡Ay, Carmela!*

A lo largo de esta investigación se han hecho varias alusiones a la simbolización de los personajes y al papel que tienen estos últimos en la pieza teatral de Sanchis Sinisterra. Sin embargo, debido al hecho de que cada uno de los capítulos anteriores se ha focalizado en un tema particular, hasta ahora no se ha podido profundizar sobre el personaje. Por esta razón, el presente apartado se dedicará justamente al análisis del carácter y caracterización de los protagonistas, Carmela y Paulino, e igualmente se aplicará a un breve estudio de los personajes secundarios, Gustavete y el teniente Ripamonte.

Antes de entrar en materia, para subrayar la relevancia que posee el personaje en la escena y al mismo tiempo para legitimar de algún modo el eje de la labor investigativa del presente capítulo, veamos los propósitos de María del Carmen Bobes Naves, quien sostiene que “no resulta equivocado decir que todo el drama gira en torno a los personajes y sus relaciones: todo lo dicen ellos, lo hacen y lo sufren ellos [...]” (Bobes Naves, 1997: 334). En este sentido, para cumplir con los objetivos planteados en la parte introductoria de esta investigación y para llegar a unas conclusiones válidas y sostenibles, este apartado intentará no sólo evidenciar la manera cómo los personajes de *¡Ay, Carmela!* encarnan distintos constituyentes de la recuperación de la memoria histórica, sino demostrar igualmente en qué medida cada uno de ellos contribuye al proceso de la

recolección de la memoria histórica, a “remover las aguas, no remover la herida, pero sí al menos focalizarla” (Sanchis Sinisterra, 1991 en Sanchis Sinisterra, 2008: 62)²⁷.

No obstante, antes de emprender el análisis sobre el carácter y la caracterización de los protagonistas que componen la obra dramática, hace falta definir los rasgos esenciales del personaje teatral típicamente sinisterriano. La mejor descripción al respecto nos es ofrecida por Milagros Sánchez Arnosi, quien precisa que para Sanchis Sinisterra:

el personaje no es una mónada, un sujeto autónomo, sino que se define y constituye por su interacción con los demás, tanto presentes como ausentes (un personaje ausente es aquel que, sin aparecer en la escena encarnado por un actor, forma parte de un universo ficcional de la obra). Los personajes no tienen por qué ser coherentes y monocromáticos (las personas no lo somos), sino que pueden estar habitados por contradicciones, manifestar reacciones paradójicas y sufrir inexplicables transformaciones (2003: 23).

La cita anterior revela las diferentes particularidades que definen el estilo representativo del dramaturgo valenciano ya analizadas en el primer y en el segundo capítulos. Como se puede notar, es un estilo en el que se reflejan claramente su originalidad y su perspectiva renovadora de la escena, sus influencias de la física cuántica, del mismo modo que su estética fragmentaria. En este sentido, los propósitos de Sánchez Arnosi nos servirán no sólo de preludio, sino de referencia primaria para el resto del presente capítulo.²⁸

²⁷ Citación tomada de la nota en pie de página de Sanchis Sinisterra, 2008: 61-62.

²⁸ Para evitar cualquier confusión, señalemos que al tratar la *caracterización* de los personajes no se hace referencia a la connotación relativa a la “adecuación de un actor en sus rasgos físicos, mediante maquillaje y vestuario, al personaje que ha de representar”, sino más bien a la “determinación de los atributos peculiares de una persona [personaje], de modo que se distinga claramente de los demás” (“Caracterización”, Def. 2 y 1, *El mundo diccionarios*). Para confirmar lo anterior, José Luis García Barrientos, sugiere que: “el carácter de un personaje, [...] no es más que la suma de los rasgos que se le atribuyen en su caracterización [...], el personaje se va ‘haciendo’, cargándose de atributos a lo largo de la

3.2. Desvanecimiento del cuerpo físico y material para recuperar la memoria: el caso de Carmela, “el fantasma que no quiere borrarse”²⁹

3.2.1. Carmela como persona de carne y hueso: carácter y caracterización de la protagonista antes de su fusilamiento

Antes de puntualizar los diferentes rasgos y dimensiones que forman el carácter de Carmela, es necesario apuntar que la protagonista de esta obra dramática tiene una esencia binaria. Se trata, por supuesto, de un personaje polifacético, en el que Sanchis Sinisterra logró reunir armoniosamente dos marcos metafísicos: la vida y la muerte. Teniendo en cuenta que el dramaturgo ilustra la muerte como un factor determinante en el cambio de carácter de la protagonista, la presente sección se dividirá en dos partes: la primera se dedicará a estudiar la representación del personaje femenino antes del episodio fatal de su fusilamiento, mientras que la segunda subsección se centrará en las transformaciones del carácter de la protagonista que ocurrieron a partir de la muerte de esta última, aunque es útil recordar que estos dos planos se entremezclan en el orden temporal de la representación.

Para empezar, a través de los planteamientos de García Barrientos constatamos que hay tres “grados de (re)presentación de [un] personaje” (2001: 162). Por ejemplo, García Barrientos nos revela que en una pieza dramática se hallan personajes “*ausentes* del ‘aquí y ahora’ de la acción dramática [...] correspondientes a los espacios que llamamos autónomos”, del mismo modo que se encuentran personajes “*latentes*, es decir,

obra – y que no se completa hasta su última intervención o la última referencia a él. [...] Para [el personaje], [...] el carácter no es sino el resultado de la caracterización” (2001: 165).

²⁹Sanchis Sinisterra en Ríos Carratalá, 2006.

más ocultos que ausentes, [...] que no llegan a hacerse visibles nunca”³⁰ (2001: 162). Finalmente, existen los personajes “*patentes*, que son los que venimos definiendo estrictamente como *dramáticos*, que están presentes y son visibles a la vez, que entran en el espacio escenográfico [...]” (García Barrientos, 2001: 162). A partir de esta distinción es evidente que la protagonista, a la manera de su compañero Paulino, encarna un personaje *patente*.

Ya que hemos establecido esta diferencia básica, hace falta de momento señalar que además de ser *patente*, la Carmela de carne y hueso es un personaje polícromo. Varios adjetivos vienen a la mente en un primer momento para caracterizar a la protagonista: valiente, fuerte, obstinada, desinhibida, humana y sensible. Sin embargo, debe destacarse especialmente el sentimiento de rebeldía que predomina en ella a lo largo de la velada artística:

CARMELA. (*Saliendo furiosa, aún a medio vestir.*)
¡Tantarantán! Déjeme, que yo se lo voy a poner claro en cuatro palabras...

PAULINO. (*Tratando de evitarlo.*) Tú no abras la boca, que nos pierdes... (*Al fondo:*) Ya ve lo nerviosa que está, mi teniente...

CARMELA. ¡No estoy nerviosa, su teniente! Lo que estoy es furiosa, ea.

PAULINO. Carmelilla, por Dios...

CARMELA. (*Al fondo:*) Aquí Paulino y una servidora no tenemos por qué hacer el ridículo delante de la tropa...

PAULINO. Del ejército, Carmela...

CARMELA. Pues del ejército, que además, seguro, para celebrar la ocupación de Belchite...

PAULINO. La liberación, quieres decir...

CARMELA. Eso, la liberación..., pues seguro se ha liberado también las bodegas, y no le quiero decir las ganas de bulla que traerán en el cuerpo (202).

³⁰ Como lo veremos en los próximos párrafos, este es precisamente el caso del personaje del teniente Ripamonte, y de Gustavete.

Tal como se puede constatar, debajo del aparente enfado e irritabilidad subyace un atributo muy representativo de Carmela: su valentía, su fuerza de carácter. La manera franca y abierta de expresar sus pensamientos demuestra que la protagonista no tiene reticencia en ofender a su compañero, ni al representante máximo del poder en la pieza dramática, el teniente Ripamonte, a través de sus ideas. Lamentablemente, algunos críticos de la obra de Sanchis Sinisterra, como Juan Ríos Carratalá, tergiversaron esta cualidad de la protagonista y la convirtieron en un rasgo negativo, en un vicio que terminó perjudicando a lo largo del tiempo la imagen vanguardista de Carmela. Conviene aquí destacar que el largometraje de Saura y Azcona (1990) no corrigió estas inexactitudes, sino justificó los propósitos que etiquetaron erróneamente a la protagonista, propósitos que terminaron limitando a Carmela a una heroína “temperamentalmente antifascista, inculta, tradicional de costumbres [...], sin conciencia política, pero con extrema sensibilidad social” (Ríos Carratalá, 2000: 161). Sin embargo, como el tema de las alteraciones relativas al carácter y caracterización de los protagonistas que sufrió la pieza de Sanchis Sinisterra en el camino hacia su adaptación cinematográfica se examinará minuciosamente en el cuarto capítulo, dejamos de momento en suspensión los planteamientos al respecto.

Volviendo a la fuerza de carácter de la protagonista, se puede constatar que Carmela es una persona que mantiene con firmeza sus opiniones:

CARMELA. Te digo que no lo hago. Ya puedes ir inventándote algo, porque yo no salgo a burlarme de la bandera. Eso encima, pobres hijos... (230)

La cita anterior ratifica que Carmela no es una actriz desinteresada, ni una mujer impulsiva, sino una persona que conoce sus límites y defiende sus valores hasta la muerte. Igualmente importante, a diferencia de Paulino, Carmela tiene desde el principio de la obra una cualidad personal significativa que la distingue de los otros personajes: su dignidad. Ella sabe que no quiere hacer el número de la bandera, se obstina y rehúsa en un primer instante tomar parte en esta indignación. Las acotaciones que introducen la última parte del segundo acto de la obra revelan que una vez que ceda a las insistencias de Paulino³¹, la protagonista “entra [...], cubierta con un abrigo largo. Toda su actuación es, evidentemente, forzada, mecánica, reprimiendo un consciente malestar” (249).

Al tomar todo eso en consideración, la reacción final de la protagonista³² es bastante previsible. Esta última se explica por la imposibilidad de Carmela de continuar apoyando la actuación ofensiva de su compañero, quien toma al pie de la letra la idea del “gracioso y picante diálogo... que el teniente Ripamonte ha tenido la ocurrencia de... arreglar” y titular “El Doctor Toquemetoda”, que en realidad representa un número artístico agridulce compuesto con el propósito de deleitar a las tropas franquistas a través de unos comentarios abominables sobre la República española (247):

³¹ Véase la página 247:

VOZ DE CARMELA.	¡Te digo que no lo hago!
VOZ DE PAULINO.	¡Que sí!
VOZ DE CARMELA.	¡Que no!
VOZ DE PAULINO.	¡Que te cambies!
VOZ DE CARMELA.	¡No me cambio!
VOZ DE PAULINO.	¡Tienes que salir!
VOZ DE CARMELA.	¡No me da la gana!
VOZ DE PAULINO.	¡Gustavete, a cambiarla!
VOS DE CARMELA.	¡Ni se te ocurra, Gustavete!
VOZ DE PAULINO.	¡Aquí mando yo, que soy el director de la compañía!

³² Véase las páginas 251-252 de la obra.

PAULINO. Sí, será mejor que.. (*Cada vez más inquieto, trata de inducir a CARMELA a continuar.*) Que se quite la ropa, ¿no?... para que pueda reconocerla... (*Venciendo su resistencia, le quita el abrigo: su cuerpo está envuelto en una bandera republicana. [...]*) Vaya, vaya... Estos colores no me gustan nada... Se nota que ha tenido usted... alguna intoxicación.

CARMELA. (*Cada vez más a disgusto, lanzando miradas a la supuesta zona de los prisioneros.*) Tiene razón doctor... Pero la cosa me viene... de nacimiento...

PAULINO. [...] Y, sin duda, de ese mal nacimiento, le vino una mala crianza... (*Silencio de CARMELA. PAULINO improvisa lo que, sin duda, es el papel de ella.*) Seguro que... alguna de sus nodrizas... le debió pasar mala leche... (250).

Las profanaciones sostenidas por el protagonista frente a la República perduran durante un buen rato y parecen por este mismo motivo interminables. Paulino persiste con sus propósitos injuriosos, reincidencia que, como lo veremos enseguida, concretizará en la protagonista el deseo de defender aún más públicamente y abiertamente sus convicciones, oponiéndose de este modo a la infamia en la que le había hundido su compañero paulatinamente desde el principio de la velada. Mientras se está arrimando al nuevo orden político, a los vencedores fascistas, Paulino está inconscientemente armando un conflicto irreconciliable entre él mismo y su compañera, conflicto que causará la ruptura de la relación terrenal que compartieron él mismo y la Carmela de carne y hueso:

PAULINO. [...] Y como era tan enfermiza, ¿no es verdad?, pues todos querían darle remedio... ¿No es así?... Y unos se lo daban por delante... y otros por detrás (*Manipulando obscenamente a*

CARMELA.) Unos por delante y otros por detrás,
unos por delante...

(De pronto, desde un lugar indeterminado – quizás desde la sala –, entonada por voces masculinas en las que se adivinan acentos diversos, se escucha la canción popular republicana:)

El ejercito del Ebro,
rumba, la rumba, la rumba, va
una noche el río pasó,
ay Carmela, ay Carmela... (etc.).

CARMELA. *(Desprendiéndose violentamente de PAULINO.)
¡Vete a darle por detrás a tu madre! (Y se une al
canto de los milicianos, al tiempo que abre y
despliega la bandera alrededor de su cuerpo
desnudo, cubierto sólo por unas grandes bragas
negras [...]) (250-251).*

Cabe destacar que el fragmento que muestra a los soldados prisioneros polacos cantando la canción republicana, tiene un papel esencial en el proceso de la auto-afirmación de los valores de la protagonista. Si el conflicto que ocurre entre ella y su compañero marca la distinción de carácter fundamental que existe entre los dos protagonistas, la presencia de los presos extranjeros justifica de algún modo el sacrificio final de Carmela. Martínez explica claramente que “los espectadores se encuentran, al mismo tiempo en el campo de los vencedores y en el campo de los vencidos, de ahí que se vean, al igual que Carmela, obligados a tomar una posición, a elegir uno de los dos” (2004: 89). Por lo tanto, Carmela termina fundiéndose a la voz de “esos milicianos que [los fascistas] han cogido presos”, cuyos destinos están sellados desde el principio de la obra (228). Teniendo lo anterior en consideración, si echamos ahora una mirada retrospectiva al segundo acto de la obra, nos damos cuenta de que esta cruda fatalidad representa la razón primaria por la cual la protagonista se ha negado tantas veces a ejecutar los números de la velada:

CARMELA. [...] Pues a mí no me hace ninguna [gracia].
Estar cantando y bailando con una docena de
condenados allí, mirándote... (228).

Carmela no es una mera “sentidora”, ni una mujer “histórica”, como la describen los cineastas Saura y Azcona en la adaptación cinematográfica de la pieza teatral de Sanchis Sinisterra: “yo es que soy una ‘sentidora’ y lo siento todo mucho...Paulino dice que lo que soy es una histérica...” (“Ay, Carmela!”, 1999: 72). La protagonista se junta a los presos polacos porque ella misma se siente una prisionera, demostrando de esta manera que en el umbral de la muerte no hay lugar para la hipocresía, ni para lo políticamente correcto y aceptado. En este sentido, la cercanía de la muerte desvela el verdadero carácter de cada personaje. Sin duda, podemos afirmar que el carácter de nuestra protagonista es muy fuerte, “complejo [y] bien redondo [...] por su ‘amplitud para sorprendernos de una manera convincente’” (García Barrientos, 2001: 168). Al fijarnos en su comportamiento y sus elecciones, constatamos que Carmela posee un código ético bien definido desde el principio de la obra, que se concretizará aún más después de su desaparición física.

3.2.2. “*Grados y cambios de caracterización*”³³: la muerte como factor determinante en la transformación de la caracterización de Carmela

Tal como ya se ha mencionado en los apartados previos, la existencia física de Carmela llega a su fin con el sonido de “una cerrada descarga de fusilería” (252). Sin embargo, dejando de lado momentáneamente la connotación trágica que conlleva este acontecimiento fatal, como lectores nos damos cuenta de que más allá del indudable infortunio y desastre, “el viaje de [la vida de] Carmela es un viaje liberador, casi de perfección” (Pérez-Rasilla, 2007: 46). Para entender el sentido de la frase precedente, hace falta pensar en “el cambio de caracterización” de Carmela, o en otras palabras, debemos reflexionar sobre “el grado de variación o de ‘dinamismo’ en la caracterización” de la protagonista, una vez que esta última se ha metamorfoseado en un fantasma (García Barrientos, 2001: 169).

Para empezar, en el monólogo que encontramos en el primer acto, segunda escena,³⁴ que marca la segunda aparición del fantasma de Carmela, el espíritu de la protagonista expone desde una mirada crítica el efecto que ha tenido la muerte en su propia persona. Por ejemplo, notamos que ya como espíritu “no pued[e] sentir envidia, ni rabia, [...] [ni] miedo”, pero que “sí: aún [le] queda [la] pena...” (210). Igualmente importante, no se debe perder de vista que Carmela encarna un espectro muy práctico y realista. Ella se nos presenta como un fantasma sensato y asentado, que al recordar el buen tiempo que pasó con Paulino, concluye sin vacilar: “Ya basta, Carmela. Agua que no has de beber... Más te valdrá ir olvidando las cosas buenas, para que no se te coma la

³³ García Barrientos, 2001: 168-173.

³⁴ Véase el esquema estructural de la obra teatral presentada en el primer capítulo de esta investigación.

añoranza...” (211). La serenidad es otra cualidad que predomina en la protagonista. En este sentido, Carmela acepta su condición de fantasma y las transformaciones que le imponen el desvanecimiento de su cuerpo físico. Ella se conforma con sus nuevos límites: “Dichoso tú [Paulino], que por lo menos puedes dormir algún rato. Yo, en cambio, ya ves: todo el santo día... o la noche... o lo que sea esa cosa gris, más despierta que un centurión” (210). Otros ejemplos que marcan la conformidad de la protagonista con ese gran cambio metafísico que está experimentado se hallan en el modo en el que Carmela aborda el dolor:

PAULINO. ¿Te duele?
 CARMELA. ¿Qué?
 PAULINO. Eso... las... ahí donde...
 CARMELA. No, doler, no. No me noto casi nada. Es como si... ¿Cómo te lo diría? Por ejemplo: cuando se te duerme una pierna, ¿verdad?, si la notas, pero como si no fuera tuya... (195).

Al prestar atención al fragmento anterior, se puede notar que además de la aceptación de su nueva realidad, Carmela demuestra que, ya como fantasma, se ha acomodado igualmente con el desacuerdo ideológico que compartía anteriormente con su compañero. Sólo después de su muerte, la protagonista empieza a manifestar un consentimiento frente a las limitaciones de Paulino, sentimiento que se transformará como lo veremos enseguida en el reconocimiento y finalmente en la aceptación de los defectos de su compañero. Por lo tanto, es posible constatar que a través de estas transformaciones graduales que están ocasionadas por el desvanecimiento de su cuerpo físico, Carmela logra ascender a una esfera superior, que le permitirá ulteriormente perdonar a Paulino. Para ilustrarlo, cuando su compañero le pregunta: “Eso... las... ahí

donde...” (195), refiriéndose a la herida que el disparo dejó en el cuerpo de su compañera, Carmela le confirma que la muerte ha aniquilado todo trauma y dolor físico, pero lo más importante es que la muerte ha logrado arrancarle toda raíz de rencor:

PAULINO. ¿Y no... no me guardas rencor?
 CARMELA. ¿Rencor? ¿Por qué?
 PAULINO. Mujer, por aquello..., porque yo no...
 CARMELA. Mira, Paulino: cada uno es cada uno.
 PAULINO. Eso es verdad.
 CARMELA. Y tú, no te lo tomes mal, pero siempre has sido un cagón.
 PAULINO. Carmela, por Dios, yo...
 CARMELA. Un cagón, Paulino. Las cosas como son. En la escena, un ángel; en la cama, un demonio... Pero en todo lo demás, un cagón (196).

Reflexionando sobre los pasajes mencionados hasta ahora, se puede concluir que durante sus dos primeras apariciones, el fantasma de Carmela se sitúa en lo que Paul Ricœur denomina “la labor del luto”, *luto* no en el sentido de la añoranza o de la “lamentación”, sino en el sentido de la “aceptación de la pérdida” (2005).³⁵ Para entender la significación de “la labor del luto”, hace falta recurrir a los propios planteamientos del filósofo francés, presentados en su ensayo “El buen uso de las heridas de la memoria”,

³⁵ Para aclarar la cuestión de las apariciones del fantasma, recordemos que en los capítulos precedentes se hizo alusión a tres diferentes instancias en las que el espectro de la protagonista se mostró a su compañero. Al fijarse individualmente en cada una de estas tres manifestaciones del fantasma, coincidimos con Pérez-Rasilla en sostener que: “la primera visita la hace [...] desde la extrañeza que le produce ese nuevo mundo que para ella es la muerte. La segunda visita la hace ya desde un cierto afincamiento en la muerte [...]”, mientras que “en su tercera visita es ya una extraña. Se ha arraigado en la muerte” (2007: 46). Después de varias lecturas de la pieza teatral, personalmente siento que el verbo *arraigar* que usa Pérez-Rasilla es un poco fuerte y que debería matizarse su uso. Sería, tal vez, un poco más adecuado sustituirlo con *identificarse*, si tenemos en cuenta que durante su tercera visita, la protagonista *se solidariza, se une* más bien con la muerte, en vez de *enraizarse* o *afincarse* a esta última. Tal como se demostrará en los próximos apartados del presente capítulo, el espíritu de Carmela continúa nutriendo su relación con el mundo de los vivos, pero sobre todo alimenta el vínculo que tiene con su compañero Paulino. En este sentido, los últimos propósitos de Paulino sugieren al lector y/o espectador que el espíritu de Carmela no dejará de hacerle visitas, ni siquiera después de su tercera aparición: “PAULINO. [...] Ya hablaremos...” (263).

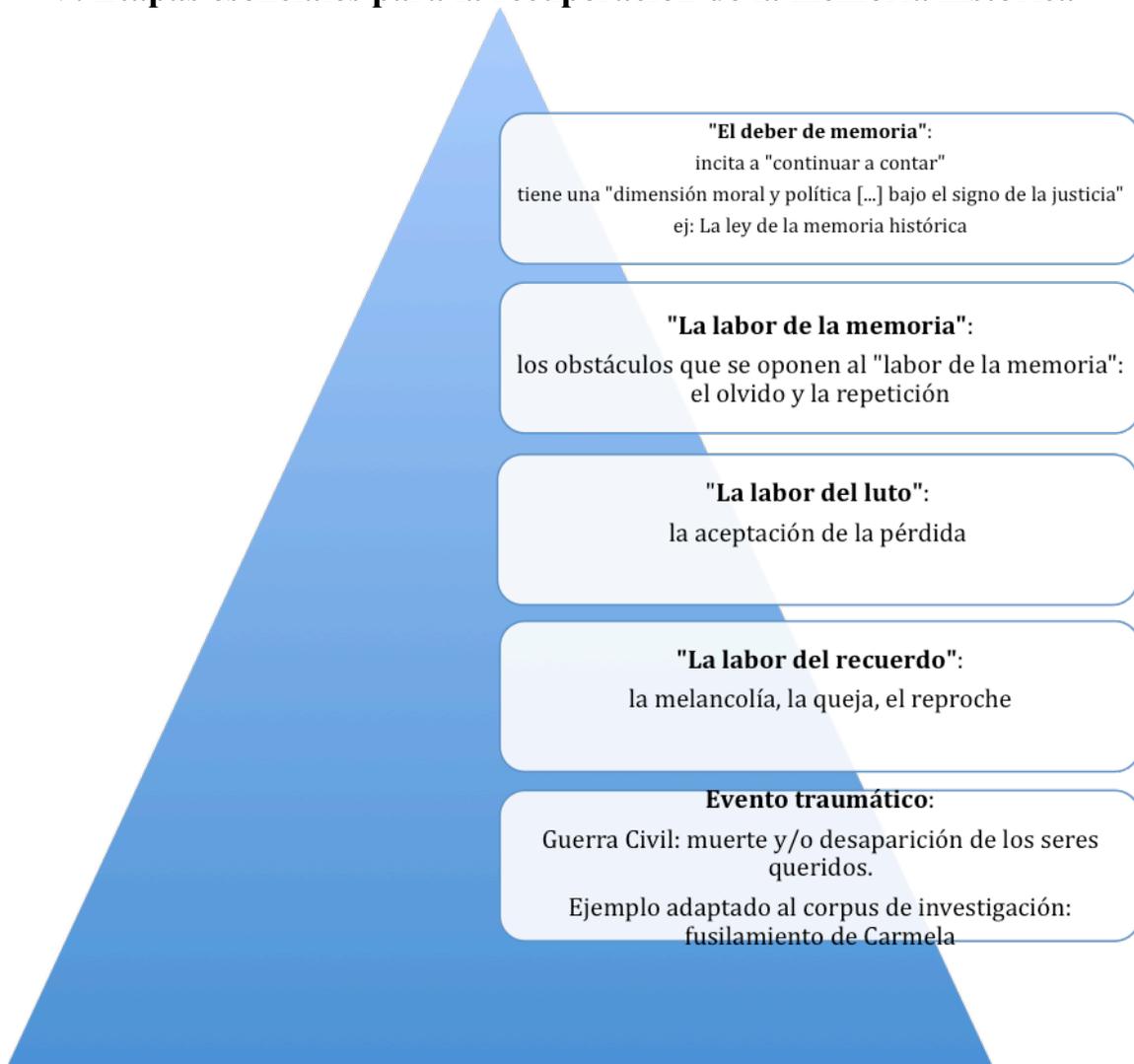
texto que representa una herramienta teórica fundamental para nuestra investigación (2005). En este trabajo sintetizador Ricœur enseña en grandes líneas los temas fundamentales que él mismo desarrolló más detenidamente en *Memoria, Historia, Olvido* (2000). Es decir, un par de años después de la publicación de su famosa obra internacionalmente reconocida, el filósofo francés no reinterpreta sus ideas, sino que puntualiza y reivindica su perspectiva sobre la importancia y la indispensabilidad de recordar. Ilustrado con ejemplos claros y concretos, Ricœur analiza el papel esencial que tiene la rememoración y la recolección memorial en la memoria de todo pueblo, de todo colectivo y/o conjunto de personas. Es importante mencionar que, a diferencia de su libro *Memoria, Historia, Olvido*, “El buen uso de las heridas de la memoria” pone énfasis en las trampas en las que podemos caer a la hora de recuperar recuerdos de un pasado conflictivo y/o traumático, por medio de “la labor del recuerdo” o “la labor de la memoria” (2005). El siguiente esquema nos ayudará a visualizar las etapas esenciales para la recuperación de la memoria histórica. Este esquema es una mera tentativa de resumir e ilustrar por medio de un método sencillo y lógico las ideas claves que predominan en los planteamientos filosóficos de Ricœur. Además, estos conceptos representados en el próximo cuadro están en realidad interrelacionados y son interdependientes los unos de los otros. Por este motivo, para captar su carácter *verídico*, la representación perfecta sería una tela de araña. Sin embargo, como el propósito del presente trabajo es el de comprender los conceptos claves que constituyen la recuperación memorial de un pasado doloroso para poder relacionar estos últimos al personaje de la obra teatral que personifica mejor esta idea, el presente apartado se limitará a simplificar el esquema.

Resumiendo las propuestas de Ricœur, podría decirse que para el filósofo francés todo reside en el modo como abordamos las heridas de la memoria, que según él pueden ser divididas en dos categorías: la herida personal, es decir “la herida provocada por la pérdida de un ser querido” y la herida colectiva, “inducida por algunos acontecimientos violentos sobrevenidos a lo largo de la historia para reivindicar la libertad y la justicia”³⁶ (2005). En otras palabras, todo depende de la posición que cada individuo toma frente a un evento trágico y cómo decide actuar: de manera activa o pasiva. Para elucidar este planteamiento, según la perspectiva de Ricœur, la posición activa del individuo se resume al inigualable esfuerzo que hace este último para recordar *todo* lo que pasó (2005). Ricœur desfavorece la reconstrucción errónea del pasado por la selección arbitraria de acontecimientos que no causan vergüenza, pena o dolor en retrospectiva, en otras palabras, la falsa glorificación de los que se consideran vencedores versus los perdedores. El filósofo francés parte del principio de que “hacer buen uso de las heridas de la memoria” representa el ingrediente vital que inicia el proceso de “la labor de la memoria” (2005). Cuando se refiere a la *labor* o al carácter *laborioso* de la memoria, Ricœur alude a la posición activa que debe tomar el individuo razonable, quien debe luchar activamente para no caer en las trampas del olvido o de la repetición. El filósofo reitera que no es posible conseguir un lugar en el estrato activo de la “labor de la memoria” sin haber pasado por dos niveles pasivos, pero prerequisites, a saber “la labor del recuerdo” y “la labor del luto” (2005). En su obra *Memoria, historia, olvido*, Ricœur plantea que las dos categorías de labores, previamente mencionadas, son en realidad unos conceptos que gozan de una notable vecindad (2000, 87). El filósofo subraya que: “Le travail de deuil

³⁶ Traducción mía.

est le coût du travail du souvenir; mais le travail du souvenir est le bénéfice du travail du deuil” (Ricœur, 2000: 88). Estas últimas se relacionan también por los propios límites comunes que poseen, es decir, la repetición de lo que nos gusta recordar. Finalmente, para apreciar el esquema siguiente sólo hace falta notar que una vez que “la labor de la memoria” se termina, pasamos a una etapa intermedia que se llama “la prise en charge du futur”, que representa por supuesto la fuente de todo deseo de recordar *todo* lo que pasó (Ricœur, 2005).

V. Etapas esenciales para la recuperación de la memoria histórica³⁷



El primer estrato, titulado *evento trágico*, es indispensable para el resto del esquema, porque evidencia el obstáculo principal para llegar a la finalidad del proceso de rememoración: al *deber de la memoria*. Igualmente importante, el *evento trágico* marca un elemento esencial del corpus de esta investigación: la muerte de Carmela. En este

³⁷ Conceptos tomados de Ricœur, 2005 y Ricœur, 2000.

sentido, para explicar mejor la funcionalidad clave del *evento trágico*, se debe subrayar que este último representa la base del cuadro, en fin, representa una pieza preliminar que posibilita “la metamorfosis del cuerpo de Carmela”, cambio que a su vez propicia que luego “se logra llevar a cabo el trabajo de memoria”³⁸ (Martínez, 2004: 88). Evidentemente, el fusilamiento de la protagonista personifica desde una perspectiva más amplia, todo el dolor, trauma y/o herida que causó la pérdida y/o desaparición de un ser querido durante la Guerra Civil española, lo que ocasiona automáticamente “la labor del recuerdo”³⁹, concepto que Ricœur identifica principalmente con la melancolía, la queja y el reproche (2005).

Es necesario reiterar que tal como ya se ha mencionado, el tercer criterio del esquema titulado “la labor del luto” no se debe interpretar en el sentido de una constante “lamentación”, sino más bien por la “acceptation de la perte des êtres chers et de tout ce qui ne nous sera jamais rendu. Il nous faut accepter qu’il y ait de l’irréparable dans nos possessions, de l’irréconciliable dans nos conflits, de l’indéchiffrable dans nos destinées. Un deuil réussi est la condition d’une mémoire pacifiée et, dans cette mesure, heureuse”⁴⁰ (Ricœur, 2005). La razón primaria por la cual es necesario atraer la atención sobre el concepto de la “mémoire pacifiée” se halla en la caracterización y el carácter de la protagonista misma, quien demuestra que es posible llegar a esta finalidad. Los fragmentos de la obra estudiados hasta ahora precisan justamente que la distinción principal que existe entre el fantasma de Carmela y su compañero Paulino desde un punto

³⁸ Es necesario apuntar que por la formulación “trabajo de memoria” Martínez se refiere a la rememoración, más precisamente a todo el esfuerzo que impone el proceso de la recuperación del pasado.

³⁹ Que como lo veremos más tarde, es el caso de Paulino.

⁴⁰ Quiero precisar que mi decisión de no traducir algunas citas se basa en el deseo de no quitarle valor y peso a los planteamientos filosóficos que engloban estas últimas, muy matizadas en la formulación lingüística de Ricœur.

de vista moral se resume en la serenidad, en el estado de paz en el que la protagonista se encuentra.

Llegados a este punto preciso del análisis de las etapas esenciales para la recuperación de la memoria histórica, es necesario tomar el tiempo para abordar una distinción fundamental que nos permitirá entender las consecuencias inevitables que conlleva la imposibilidad de desatarse de “la labor del recuerdo”. Para lograr eso, el próximo apartado se centra en el análisis comparativo entre la caracterización de la protagonista y la de su compañero Paulino.

3.2.2.1. Entre el recuerdo y la rememoración: el caso de Paulino

Reformulando a Freud, podría decirse que el protagonista ilustra perfectamente el caso de un sujeto para quien “l'épreuve de la réalité a montré que l'objet aimé a cessé d'exister et toute la *libido* est sommée de renoncer au lien qui la rattache à cet objet” (Ricoeur, 2000: 87)⁴¹. En este sentido, en la pieza teatral podemos presentir, de manera recurrente, una molestia omnipresente que ha acaparado el carácter del protagonista. Hace falta precisar que esta incomodidad de Paulino tiene un vínculo directo con el *evento traumático* de la obra. En otras palabras, el protagonista no se siente completamente cómodo al hablar de la muerte de su compañera, teniendo en cuenta que todavía no ha podido sobrepasar este episodio trágico. Para Paulino, la melancolía es la que domina sus sueños y la que castiga la realidad en la que vive, porque tal como apunta el filósofo francés: “dans la mélancolie, c'est le moi lui-même qui est proprement désolé:

⁴¹ El filósofo francés toma esta misma cita de: “Trauer und Melancholie” (1915), en *Gesammelte Werke*. Trad. de J. Laplanche et J.-B. Pontalis en *Métopsychoanalyse*, Paris, Gallimard, 1986 (Ricoeur, 2000: 86).

il tombe sous les coups de sa propre dévaluation, de sa propre accusation, de sa propre condamnation, de son propre abaissement” (Ricœur, 2000: 88). Si seguimos la pista de este razonamiento, las quejas, que según Freud se manifiestan en realidad como “acusaciones” o reproches, tienen un papel esencial en la definición del carácter del protagonista (Ricœur, 2000: 88). Notamos primero la manera desesperada en la que Paulino insiste en que su compañera vuelva:

PAULINO. ¡Carmela, no...! (*Sale tras ella, pero al punto vuelve a entrar, como impulsado por una fuerza violenta que le hace caer al suelo. La luz blanquecina se apaga.*) ¡Carmela! [...] ¡Carmela, vuelve! ¡Vuelve aquí! ¡Me he roto una pierna! ¡Estoy herido, Carmela! ¡Me he roto...! [...] ¡... una pierna! ¡No puedo andar, Carmela!... ¡Te necesito! ¡No puedes dejarme así! ¡Me he quedado cojo! (221).

Otros ejemplos que revelan el carácter melancólico del protagonista se encuentran esencialmente cuando Paulino pierde la paciencia, debido a la frustración que siente con respecto al acontecimiento trágico que no logra aceptar y por esta razón acusa al fantasma de Carmela de haber defendido sus convicciones. Según Paulino, si su compañera no se hubiera aventurado a exponer abiertamente sus opiniones, ella hubiera podido evitar el incidente fatal:

PAULINO. Lo que has conseguido: tú, más muerta que...
que una rata muerta, y yo...
CARMELA. ¡No me insultes!
PAULINO. Yo... ¡peor que muerto! ¿Qué pensabas ganar,
eh? ¿Qué íbamos a ganar nosotros haciéndonos
los héroes? ¿No era bastante haber aguantado
casi dos años de guerra con nuestras ‘varietés’?
¿Te parece poco heroísmo ése? ‘Carmela y
Paulino, variedades a lo fino’... [...]” (219).

Aquí debemos hacer un pequeño paréntesis para subrayar que la cita anterior desvela no sólo el carácter melancólico del protagonista, hundido en “la labor del recuerdo”, sino su ética de artista (Ricœur: 2000, 88). Sus propósitos, que hacen en este caso sutilmente alusión al epílogo de la pieza, muestran que Paulino no puede comprender “la martyrisation de l’objet aimé”, o en otras palabras, él no entiende el sacrificio de Carmela (Ricœur, 2000: 88). Dicho esto, una duda surge a la hora de reflexionar a este propósito: teniendo en cuenta la caracterización y carácter particular que le determinan como sujeto, ¿sería posible que el protagonista logre dar un salto cualitativo para que consiga acceder a la esfera de “la labor del luto”? En el caso de una respuesta afirmativa, ¿en qué momento lo anterior sucederá? Para responder a estas preguntas debemos considerar los planteamientos de Ricœur, en los cuales transparentan las conclusiones clínicas de Freud: “le temps du deuil n’est pas sans rapport avec la patience [...]. Le souvenir ne porte pas seulement sur le temps: il demande aussi du temps, le temps de deuil” (Ricœur, 2000: 89). Como podemos constatar, se subraya aquí la importancia que tiene la temporalidad en el proceso de la aceptación de la pérdida de un ser querido. Lamentablemente, al trasplantar este planteamiento teórico al caso de Paulino es evidente que lo que en teoría parece fácil de alcanzar, en realidad no lo es tanto. Aunque ya pasó cierto tiempo desde el evento traumático hasta la aparición del fantasma de Carmela, las heridas que el pasado le infligió a Paulino todavía no han sanado. Igualmente importante es que ni la pausa desde la desaparición física de Carmela, ni la reaparición fantasmal de esta última han podido canalizar en el ser del protagonista un sentimiento de aceptación, de paz. En fin, analizando el carácter y caracterización del protagonista no se nota ninguna manifestación que indique que el personaje haya

escapado de la esfera dominada por el recuerdo, esfera sinónima de “memoria-repetitiva” en la que “la memoria-rememorativa es fundamentalmente una memoria crítica”⁴² (Ricœur, 2000: 96).

Las palabras “repetición”, “crítica” y “memoria-rememorativa” son esenciales para definir la conducta *evolutiva* del protagonista, porque estas últimas preconizan el carácter de Paulino en el desenlace de la obra. Si prestamos atención al esquema de las etapas de la recuperación histórica, ya presentado en la sección anterior del presente apartado, nos daremos cuenta de que los propósitos anteriores están en conflicto. Sin embargo, no es el caso. Debemos admitir que la estructura y el diseño del cuadro ilustran una evolución en la caracterización del protagonista, pero al prestar atención a la manifestación y a la actuación de estos últimos, un detalle importante se desvela: en el caso de Paulino, no se trata de “la labor de la memoria”, sino más bien de las trampas que conllevan este mismo concepto, sobre las cuales Ricœur previene: el olvido y la repetición (Ricœur, 2005). En este sentido, el protagonista no se sitúa en “le travail de la mémoire [qui] demande du courage face aux tentations d’un oubli [...] qui ne se limite pas à la chasse aux faits” (Ricœur, 2005). Paulino, al contrario del espíritu de Carmela, tiene la mirada siempre hacia el pasado. Es importante precisar que en la “mirada retrospectiva” de Paulino no cabe lugar para una reivindicación de lo que ocurrió; sólo hay lugar para la “repetición que trabaja al servicio de la borradura final” de los acontecimientos pasados (Ricœur, 2005). Al subrayar continuamente sus dolores y sus sufrimientos, el protagonista le quita el valor a la verdadera víctima: Carmela.

⁴² Traducción mía.

PAULINO. [...] Dichosa tú, que ya estás muerta y puedes mirar los toros desde la barrera. Porque, lo que es yo, si salgo entero de esta corrida... (*Sacudiéndose sombríos pensamientos.*) [...] Y si vuelvo de vez en cuando a este teatro, no es para que nadie juegue conmigo a hacer magia barata, ni a los fantasmas, ni a... (*Brusca transición. Grita, casi implorante.*) ¡Carmela! ¡Ven, Carmela! ¡Como sea, pero ven! ¡De truco, o de mentira, o de teatro...! Me da igual! ¡Ven Carmela!... (224).

Hace falta resistir a “la propension à se proclamer victime et réclamer sans fin réparation”, teniendo en cuenta que “la victime dont il est ici question, c’est la victime autre, autre que nous” (Ricœur, 2000: 108). La consecuencia inevitable que sale de “la labor de la memoria” es el olvido activo, que en realidad encarna el olvido que el mismo Paulino se impone al fin de la obra. Aunque hay momentos en los cuales pensamos que el protagonista hace un esfuerzo para cambiar, las acotaciones del epílogo nos confirman lo contrario:

(Sobre el Oscuro, se escucha la voz de PAULINO que, desde fuera de la escena, grita: “Ya voy, ya voy...!” Se escucha el “clic” y se enciende la luz de ensayos. Entra PAULINO acabando de ponerse una camisa azul y con una escoba bajo el brazo.) (253).

La “camisa azul”, que es “la camisa utilizada por los militantes de Falange Española, que vino a simbolizar la camisa de los vencedores de la guerra civil”, representa el símbolo por excelencia del carácter camaleón del protagonista (Aznar Soler, 2008: 253). Aznar Soler subraya que “para un vencido como Paulino, ponerse la camisa azul visualiza su actitud acomodaticia ante la realidad del Nuevo Régimen y de sus valores” (2008: 253). Eso confirma que Paulino es un veleta que prefiere arrimarse a los buenos en vez de

luchar y defender sus propios ideales. Es importante mencionar que el cambio de la ropa revela además una transformación inesperada en el comportamiento del protagonista frente al modo de abordar el pasado. Lo anterior ocurre durante la última visita del fantasma, cuando es claro que Paulino ya está harto de ver a Carmela:

CARMELA. *(Le mira y exclama, sorprendida.)* ¡Paulino!
 PAULINO. *(Tiene una reacción ambigua que, finalmente, se resuelve en hostilidad, y sigue barriendo.)* ¿Qué?
 CARMELA. Pero, ¿qué te has puesto, pobre hijo?
 PAULINO. ¿Yo?
 CARMELA. Sí, la camisa ésa... ¡Qué mal te sienta!
 PAULINO. Pues ya ves...
 CARMELA. ¿De dónde la has sacado?
 PAULINO. Me la han dado. La otra estaba ya...
 CARMELA. Pero ésta, con ese color tan...
 PAULINO. *(Hosco.)* A mí me gusta.
 CARMELA. Bueno, hombre, bueno... ¿Te pasa algo?
 PAULINO. ¿A mí? Nada.
 CARMELA. ¿Seguro?
 PAULINO. Seguro
 CARMELA. Pues no levantes tanto polvo, hombre, que el suelo no te ha hecho nada... Vaya manera de barrer... Trae, déjame a mí... *(Va a coger la escoba; él la rechaza, brusco.)*
 PAULINO. ¡No! ... ¡Me pasa que ya estoy harto!
 CARMELA. ¿De qué?
 PAULINO. ¡De ti! (255).

El fragmento anterior alude a una realidad cruda e inevitable, que el dramaturgo condena a través del mensaje central de su obra: aunque los muertos se levanten de las sepulturas para hacer visitas a sus familiares, los vivos que se negarán a verlos son en realidad más ciegos que los ciegos. A partir del epílogo de la pieza, todo lector puede constatar que Paulino ya ha hecho su elección: por medio del gesto simbólico de llevar la “camisa azul” el protagonista ha rechazado completamente el proceso de la recuperación del pasado. En este sentido, podemos concluir que aunque durante las dos primeras apariciones del fantasma de su compañera Paulino haya presentado algunos signos de una posible

evolución en su conducta y en su carácter, en realidad el protagonista se ha atascado en los obstáculos que terminaron por ofuscarle el acceso a la recuperación memorial: “el olvido activo” (Ricœur, 2000). Al no haber podido aceptar las circunstancias del evento trágico y la muerte de su compañera, Paulino no ha podido superar *la labor del recuerdo* ni *la labor del luto*, por lo tanto, no ha podido alcanzar *la labor de la memoria*⁴³. Todo lo anterior se justifica por el inefectivo “uso de las heridas del pasado” (Ricœur, 2005). Para explicar lo que debemos entender por *las heridas del pasado*, Ricœur aclara que “les blessures dont il s’agit sont à la fois des blessures de la mémoire personnelle, imprimées parfois dans la chair par la perte d’un être cher, et des blessures de la mémoire collective, infligées par la violence de l’histoire au sens de la liberté et de la justice [...] : les blessures de la mémoire sont à la fois solidaires et partagées” (2005). El filósofo francés continúa desarrollando sus planteamientos para explicar el *buen uso de la memoria*, enfatizando de este mismo modo las trampas que hace falta evitar para poder lograr la recuperación de la memoria:

Le bon usage des blessures de la mémoire commence par l’exercice du travail de la mémoire. Son caractère laborieux, comme l’indique le mot, est une lutte sur deux fronts. Le premier obstacle à combattre est l’oubli; non pas cet oubli inexorable dû à l’effacement lent et sournois des traces de toutes sortes du passé, dans notre cerveau, notre esprit, nos archives, nos monuments et jusque dans les traits de notre paysage et de notre environnement; mais cet oubli actif consistant en un art habile d’éluder l’évocation des souvenirs pénibles ou honteux, en une volonté sournoise de ne pas vouloir savoir, ni de chercher à savoir.⁴⁴ En ce sens, le travail de la mémoire demande du courage face aux tentations d’un oubli qui travaille au service de l’effacement final. (Ricœur, 2000).

⁴³ Para visualizar las etapas de la recuperación memorial, véase el esquema anteriormente presentado.

⁴⁴ Palabras subrayadas por mí.

Tal como se ha demostrado en los párrafos precedentes, Paulino personifica el sujeto que desgraciadamente no pudo evitar el obstáculo de la recuperación del pasado que representa *el olvido activo*. El gesto de llevar la *camisa azul* y las palabras a través de las cuales reitera que no quiere más de la protagonista lo ilustran perfectamente:

PAULINO. ¡No! ... ¡Me pasa que ya estoy harto!
 CARMELA. ¿De qué?
 PAULINO. ¡De ti! (255).

Por eso, podemos concluir que el personaje de Paulino encarna la reticencia y el miedo de las generaciones a rescatar episodios de un pasado triste y sangriento, un pasado que muchos, a la manera de Paulino, se impusieron *olvidar*.

3.2.2.2 Los personajes *latentes*: el teniente Ripamonte y el ayudante Gustavete

La escena de la “camisa azul”, que inicia el epílogo de la pieza teatral, expone también otro cambio drástico que ocurrió en el estilo de vida del protagonista: es posible denotar un intercambio en la funcionalidad entre un personaje *patente*⁴⁵ y un personaje *latente*. Recordamos que los personajes “*latentes*, es decir más ocultos que ausentes, [...] que no llegan a hacerse visibles nunca”, están personificados en la obra por el teniente Ripamonte y por Gustavete (García Barrientos, 2001: 162).

En la parte final de la obra constatamos que, desde un punto de vista profesional, Paulino se ha convertido en Gustavete, el asistente cuyo papel se limitaba a ayudarlo a Paulino y Carmela con las diferentes tareas del montaje de la velada artística. La ironía

⁴⁵ Tal como lo hemos señalado en la parte introductoria del presente capítulo, los personajes *patentes* “son los que venimos definiendo estrictamente como *dramáticos*, que están presentes y son visibles a la vez que entran en el espacio escenográfico [...]” (García Barrientos, 2001: 162).

del destino ha reservado a Paulino una sorpresa penosa. Aún después de haber tomado la parte de los vencedores, aún después de haberse comportado tan respetuosamente frente al teniente Ripamonte, después de haber alabado y elogiado el nuevo régimen político, la responsabilidad de Paulino es la de barrer la sala del teatro y conformarse con las pretensiones de su nuevo superior: Gustavete.

PAULINO. (*Empieza a barrer.*) En una hora, todo listo. Y si me empeño, hasta puedo encontrar unas flores para adornar al crucifijo, o las banderas, o... Bueno: yo las consigo y tú me dices dónde las quieres, ¿eh, Gustavete?... Ahora que, si no te parece bien, nada de flores. Como tú prefieras... Oye... (*Otea hacia el fondo.*) ¿Aún estás ahí? No se te olvide decirle al alcalde... Porque vas a la reunión ésa, ¿no?... Pues dile a don Mariano cómo me estoy portado, ¿eh? Tú ya sabes que a mí voluntad no me falta... Que vean que conmigo se puede contar para lo que sea... Y, si se tercia, coméntale lo del puesto de conserje... Si me puedo sacar unas pesetas para ir tirando, al menos mientras dure la cosa... Luego, ya veremos lo que... Pero, en fin, lo principal es que sepan que soy de buena ley... Trigo limpio, vamos... ¿Me oyes? ¿Estás ahí, Gustavete? (*Otea y escucha.*) Vaya hombre: otro que se despide a la francesa... o a la italiana... (*Sigue barriendo.*) (253-254).

En lo que concierne a la contribución de estos personajes al proceso de recuperación del pasado es importante recalcar que el papel de Gustavete, del mismo modo que el papel del teniente Ripamonte, no contribuye activamente a la recuperación memorial, sino que asisten a esta última pasivamente. En este sentido, los personajes *latentes* de la pieza teatral encarnan más bien unos símbolos que no van más allá de personificar algunos elementos de la recuperación memorial. En el caso de Gustavete, hace falta recordar que este personaje tiene dos dimensiones: al empezar la obra es el servidor de la pareja de actores, mientras que al final de la obra se transforma en una

especie de Big Brother de Orwell, un personaje cuya figura nunca notamos intervenir de manera concreta. Sin embargo, tal como lo ilustró la citación precedente, analizando la actitud y la reacción del protagonista, como lectores nos damos cuenta de que Gustavete se ha convertido en un superior temible, a quien Paulino siente la necesidad de detallar sus acciones más insignificantes. La referencia al Big Brother de George Orwell no es arbitraria. Al trasplantar los planteamientos de Jacques Derrida con respecto al proceso de recolección memorial, que se pueden visualizar en el esquema propuesto en la subsección siguiente, a la representación de la caracterización de los protagonistas *latentes*, nos damos cuenta de que el teniente personifica el pasado, el régimen totalitario que siempre debemos recordar para que la historia no vuelva a repetirse, mientras que Gustavete encarna un futuro condicional.

Para resumir, los personajes *latentes*, a diferencia de los protagonistas, contribuyen indirectamente a la recuperación de la memoria, por medio del peso enorme que ejercen sobre el carácter de Carmela y Paulino. Tal como se ha señalado en los pasajes anteriores, el comportamiento de Gustavete y del teniente Ripamonte desencadena una serie de reacciones, que terminan puntualizando los rasgos de carácter de los dos actores ambulantes. Uno de los ejemplos que podemos considerar es la escena de la velada en la que el teniente Ripamonte produce un cambio brusco de luces para mostrar su desacuerdo con los propósitos de Carmela, lo que impulsa consecuentemente al protagonista a interrumpir a su compañera para tratar de contestar y de este modo concordar con las intenciones del teniente :

(El “teniente” produce bruscos cambios de luz.)

PAULINO. [...] Pero ya basta de explicaciones y pasemos sin más al baile... *(Consulta los papeles.)* ... “al

baile alegórico-patriótico titulado: Dos pueblos, dos Sangres, dos Victorias”...
 CARMELA. Ya digo: a lo primero eran tres, pero... (*Gesto de Paulino.*) [...] (235)

3.2.3 Planes de un fantasma: *el club de la memoria*⁴⁶ y sus implicaciones

El esquema propuesto por J. Derrida de la *no contemporaneidad del presente vivo*, estructura que funde el pasado, el presente y el futuro, es esencial para destacar la representación del carácter de cada personaje, pero también para reflejar el plan final del fantasma de Carmela: crear un *club de la memoria* (261).

Para empezar, recordamos las ideas de Henri Bergson: “percibimos prácticamente sólo el pasado, siendo el presente el proceso invisible del pasado royendo en el futuro” (Bergson, 1978: 194)⁴⁷. Teniendo lo anterior en mente, deducimos que la protagonista no sólo encarna el pasado, sino que lo reivindica. Apenas empezada la pieza, el fantasma de Carmela subraya un elemento sumamente importante con respecto a la transitoriedad de la vida: “Se ve que todo no [desaparece],... algo queda...”, siendo ella la prueba irrefutable de la verdad que preconiza (193). Hablando de los muertos, ella cuenta a Paulino que el más allá está bastante poblado: “la gente iba llegando, se formaba la cola...” (213). El flujo considerable de muertos, que necesitan hacer la cola, expone una vez más la persistencia del pasado en el presente.

CARMELA. A lo mejor, digo yo, como hay tantos muertos por la guerra y eso, pues no cabemos todos...

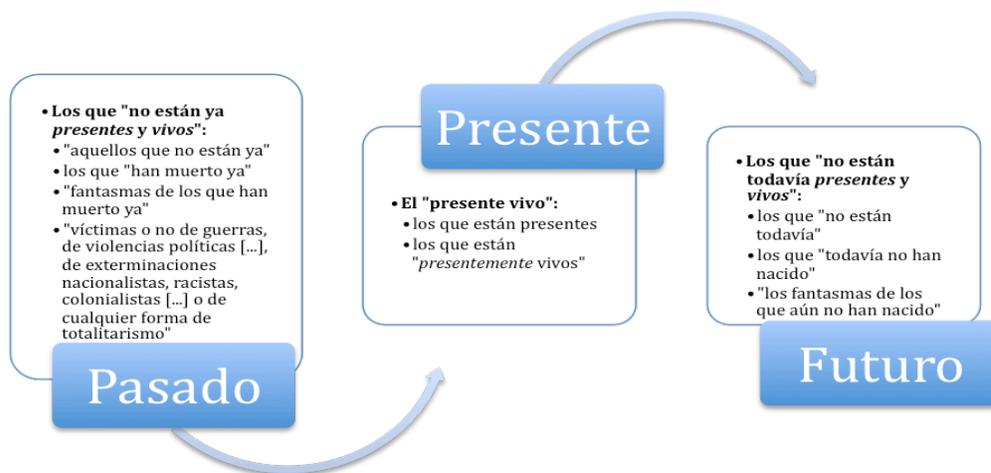
⁴⁶ Sanchis Sinisterra, 2008: 261.

⁴⁷ Traducción mía de la versión inglesa “Practically we perceive only the past, the pure present being the invisible progress of the past gnawing into the future.” (194)

PAULINO. ¿En dónde?
 CARMELA. ¿En dónde va a ser? En la muerte... Y por eso nos
 tienen por aquí, esperando, mientras nos
 acomodan... (218)

A través del fragmento anterior el dramaturgo legitima la aparición de Carmela, aludiendo sutilmente a un tema muy actual que está ligado a la recuperación de la memoria histórica: el descubrimiento de las fosas comunes, de las cuales siguen emergiendo cadáveres que *no caben más* en el pasado. Se trataría, en fin, de todos aquellos que “no están todavía presentes y vivos” (Derrida, 1995: 13):

VI. LA NO CONTEMPORANIEDAD A SÍ DEL PRESENTE VIVO⁴⁸



⁴⁸ Conceptos tomados de Derrida, 1995: 12-13. Para esclarecer este esquema, veo necesario recurrir a los propios planteamientos de Jacques Derrida, quien menciona que: “hay que hablar *del* fantasma, incluso *al* fantasma y *con* él, desde el momento en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni *justa*, si no reconoce como su principio el respeto por estos otros que no son ya o por estos otros que no están todavía *ahí*, *presentemente vivos*, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido. Ninguna justicia – no digamos ya ninguna ley, y esta vez tampoco hablamos aquí de derecho – parece posible o pensable sin un principio de *responsabilidad*, más allá de todo *presente vivo*, en aquello que desquicia el presente vivo, ante los fantasmas de los que aún no han nacido o de los que han muerto ya, víctimas o no de guerras, de violencias políticas o de otras violencias, de exterminaciones nacionalistas, racistas, colonialistas, sexistas o de otro tipo; de las opresiones del imperialismo capitalista o de cualquier forma de totalitarismo. Sin esta *no contemporaneidad a sí del presente vivo*, sin aquello que secretamente lo desajusta, sin esa responsabilidad ni ese respeto por la justicia para aquellos que *no están ahí*, aquellos que no están ya o no están todavía *presentes y vivos*, ¿qué sentido tendría la pregunta ‘¿dónde?’ ‘¿dónde mañana?’” (13).

La protagonista, además de ser “icono [porque] tiene rasgos de modelos reales”⁴⁹ es asimismo “símbolo y metáfora”, del proceso de la recuperación de la memoria histórica (Bobes Naves, 1997: 361). La primera huella que nos revela esta idea reside en su modo de tratar con el pasado. Carmela no quiere hacer parte de los muertos “borrosos”, de los que “debe[rían] de ser muertos antiguos, del principio de la guerra... o de antes”, porque estos se están volatilizandando poco a poco (213). Frente a la realidad espantosa de “la segunda muerte de los muertos: el olvido”, la protagonista emana un sentimiento de angustia, que le incita a producir un cambio (en Ríos Carratalá, 2006). A partir de su parlamento, se puede deducir que la inexistencia de un orden superior en el mundo de los muertos, la ausencia de las figuras sagradas, la omisión de un mediador que vaya repartiendo las víctimas de los culpables, junto con el peligro enorme que representa la limitación de la memoria humana, son todos factores importantes, que determinaron tal vez al espíritu de la protagonista para volver al mundo de los vivos, al “presente vivo” (Derrida 1995: 13), con el fin de poder desde aquí lograr una transformación, una reorganización del viejo orden de las cosas (217). El *club de la memoria* representa desde luego un proyecto renovador, en cuyos fundamentos se refleja la recuperación de la memoria histórica, porque reúne tres temporalidades diferentes: el pasado, el presente y el futuro, o en las palabras de Derrida, “la no contemporaneidad a sí del presente vivo” (1995: 13), reforzando así la idea ya señalada en nota de que:

⁴⁹ Por ejemplo, siempre la vemos aparecer “vestida con su traje de calle” (209). Además trae a su compañero un papel con el poema que le dedicó García Lorca, mientras esperaban en la cola (214-215). Finalmente, la vemos comiendo un membrillo (218-219). Todos estos ejemplos revelan el carácter *real* y *verdadero* de Carmela, quien rompe con los estereotipos comúnmente aceptados de las formas espectrales y de los fantasmas de cuentos de horror.

hay que hablar *del* fantasma, incluso *al* fantasma y *con* él, desde el momento en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni *justa*, si no reconoce como su principio el respeto por estos otros que no son ya o por estos otros que no están todavía *ahí*, *presentemente vivos*, tanto si han muerto ya, como si todavía no han nacido” (Derrida, 1995:13).

En el epílogo de la obra, tras haber vuelto a ver a su compañero una última vez, la protagonista explica a Paulino su deseo de conmemorar los fallecidos. No obstante, este último queda perplejo:

PAULINO. Bueno, ¿y ese club...?
 CARMELA. O lo que sea, que ya se verá... Pues para hacer memoria.
 PAULINO. ¿Qué quieres decir?
 CARMELA. Sí: para contarnos todo lo que pasó, y por qué, y quién hizo esto, y qué dijo aquél...
 PAULINO. ¿Y para qué?
 CARMELA. Para recordar todo.
 PAULINO. ¿A quién?
 CARMELA. A nosotros... y a los que vayáis llegando...
 PAULINO. (*Tras una pausa.*) 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...
 PAULINO. ¿Lo dices por mí? ¿Crees que me he olvidado de algo?
 CARMELA. No, no lo digo por ti... Aunque, vete a saber... Tú deja que pase el tiempo, y ya hablaremos... (261)

Juzgando por la profundidad de sus convicciones, la cita anterior representa sin duda uno de los más importantes parlamentos de la obra. A través de esta última, Carmela demuestra que tiene ya un propósito muy bien definido, propósito que ocasiona un cambio significativo en su carácter de protagonista. Desde un personaje con un carácter “fijo”, Carmela se transforma en el “personaje en cuya atribución de rasgos se producen uno o más cambios pertinentes” (García Barrientos, 2001: 170).

Asimismo, después de establecer su nueva ocupación, la protagonista introduce otro tema clave para la recuperación de la memoria histórica, o mejor dicho para el obstáculo por excelencia que representa el olvido en el proceso de cualquiera rememoración o conmemoración. Antes de continuar, se debe destacar que el tema del olvido está intrínsecamente ligado con el proceso del reconocimiento y el del perdón. Ricœur propone que “la reconnaissance [...] consiste dans l’exacte superposition de l’image présente à l’esprit et de la trace psychique, également appelée image, laissée par l’impression première” (Ricœur, 2000: 556). Reflexionando sobre el asunto del impacto que nos produce una imagen y la influencia que tendrá esta última en nuestros recuerdos, Ricœur concluye con un tono neutral: “il a fallu que quelque chose ait demeuré de la première impression pour que je me souvienne maintenant. Si un souvenir revient, c’est que je l’avais perdu; mais si malgré tout je le retrouve et je le reconnais, c’est que son image avait survécu” (Ricœur, 2000: 557).

En el caso de los personajes que componen la pieza *¡Ay, Carmela!* es evidente que los dos protagonistas se reconocen. Nadie puede negar que el recuerdo esté compartido en ambos casos. Aun doloroso, aun terrible, el hecho de reconocer a su compañera le hace exclamar a Paulino la primera vez que la ve de fantasma:

PAULINO. “Hola, Car... (*De sobresalta.*) ¡Carmela! ¿Qué haces aquí? [...] ¿Que no me alegro? Pues claro que sí: muchísimo, me alegro. Pero, compréndelo... ¿Cómo iba yo a imaginar...? [...] Yo creía que... después de aquello... ya todo...” (192-193).

El olvido de Paulino no es sinónimo de amnesia, ni consiste en lo que Ricœur llama “l’expérience de l’érosion de la mémoire” (Ricœur, 2000: 570), ni en “l’effacement lent

et sournois des traces de toutes sortes du passé” (Ricœur, 2005). Más allá de la vergüenza del protagonista frente a su cobardía y servidumbre, que le impidieron arriesgar su vida para salvar la de su compañera, quien finalmente murió fusilada, la incapacidad de confrontar los acontecimientos pasados revela que este personaje, tal como lo hemos mencionado en los párrafos anteriores, se sitúa en otra esfera del olvido, en el universo del “olvido activo” (Ricœur, 2005). Ricœur declara que “l’oubli actif consistant en un art habile d’éluder l’évocation des souvenirs pénibles ou honteux, en volonté sournoise de ne pas vouloir savoir, ni de chercher à savoir” (Ricœur, 2005). Como se puede constatar, es el peor tipo de olvido posible, porque se enraíza en la ignorancia y en la indiferencia frente al pasado. Lo anterior explica muy bien las preguntas de Paulino cuando su compañera comparte con él su deseo de crear un *club de la memoria*. Juzgando por el tipo de interrogaciones que le hace a Carmela, “¿Qué quieres decir? / ¿A quién? / ¿Para qué?”, nos damos cuenta que Paulino se ha impuesto olvidar lo que pasó (261). Reiteramos que aunque le pregunte retóricamente “¿Lo dices por mí? ¿Crees que me he olvidado de algo?”, el hecho de que nunca se atreva a expresar en alta voz el episodio de la muerte de su compañera, indica claramente que el protagonista se enfrenta con un problema muy grave: el de saber lo que ocurrió, pero no querer recordar (261).

Para concluir, el deseo de la protagonista de no ser olvidada más tarde se explica por lo que Ricœur llama “la consideration et la prise en charge du futur. En effet, la mémoire, prolongée par l’histoire écrite, est essentiellement tournée vers le passé : elle est rétrospective. Or le travail de mémoire serait vain s’il n’aiderait pas à vivre au présent à se projeter dans l’avenir” (2005). Todo los pasajes que acabamos de analizar junto con

las diferentes matices del carácter y caracterización de los personajes que componen la obra teatral de Sanchis Sinisterra nos impulsan a sostener con Sánchez Arnosi que:

[los] personajes [del dramaturgo valenciano] evitan el monolitismo esquemático. La clave de su dramaticidad radica frecuentemente en su vulnerabilidad. Un personaje invulnerable, sin fuerzas, sin dudas, sin ‘talón de Aquiles’, es difícil que genere interacciones interesantes y procesos imprevisibles (Sánchez Arnosi, 2003: 23).

Capítulo 4

De la obra de Sanchis Sinisterra al film de Saura: Breve estudio comparativo

Ya terminado el análisis de carácter y caracterización de los protagonistas y su relación con el tiempo y el espacio en la obra dramática, el objetivo principal de este capítulo es analizar la transcripción filmica de *¡Ay, Carmela!* para indagar más allá del paralelismo evidente que existe entre la pieza teatral y la película. Por lo tanto, el primer propósito de la parte final del presente trabajo es evidenciar lo que se ha *evaporado* en el proceso de transposición de la creación de Sanchis Sinisterra al guión cinematográfico de Saura y Azcona⁵⁰. Este apartado intentará igualmente ilustrar los efectos y las modificaciones que surgen en la acogida de *¡Ay, Carmela!*, una vez que la presente obra se convierte en un producto audio-visual a partir de un texto literario. Por lo tanto, los próximos párrafos se dedicarán al análisis de las principales modificaciones y alteraciones que sucedieron en los niveles temporal, espacial y temático, pero también en el carácter de los protagonistas, modificaciones que sufrió la obra de Sanchis Sinisterra en el viaje hacia su adaptación cinematográfica.

Antes de empezar, es necesario subrayar que este trabajo analítico sobre la pieza teatral y la película está construido a partir de una óptica comparativa y representa sólo una tentativa, entre muchas otras, de aproximación a las relaciones que comparten el cine y el teatro contemporáneo español. Por consiguiente, no se trata de una crítica hacia la labor del cineasta, sino de un recordatorio del impacto que puede producir un cambio

⁵⁰ Para recordar los datos técnicos de la película, véase la Introducción.

estructural en la estética de una obra, en su recepción y circuito de comunicación, que termina, como lo veremos más tarde, desvanecido y mutilado.

4.1. Las modificaciones de orden temporal

La primera transformación que se puede notar en la adaptación cinematográfica de *¡Ay, Carmela!*, desde la perspectiva de un espectador que haya leído la pieza teatral de antemano, es el cambio que ocurre en la organización del tiempo diegético. Recordamos que en su obra teatral, Sanchis Sinisterra entreteje el pasado con el presente. Por medio de la estética fragmentaria, el dramaturgo rompe la línea cronológica de lo narrado, lo que posibilita la vuelta al pasado. Recordamos que Sanchis Sinisterra hace uso de la “*regresión homodiegética completa*”, cuyo propósito se resume en “recuperar algo omitido” de una historia que “pertenece al mismo mundo ficticio que la secuencia primaria” (García Barrientos, 2001: 94). Tal como se ha mencionado, se trata de rescatar los acontecimientos de un episodio doloroso que se originó en la actuación de la velada organizada por los artistas, más precisamente la muerte de la protagonista y la cobardía de su compañero, quien no hizo nada para impedir que esta última fuera fusilada por las tropas que entretenían. Para resumir, en su pieza teatral, el autor pinta la muerte como una puerta corrediza que puede ser cruzada fácilmente, teniendo en cuenta que esta última está eternamente interrelacionada con el presente.

Sin embargo, al visionar la película, el espectador se da cuenta de que, al contrario del dramaturgo, el cineasta decidió fijar un nuevo eje temporal plano y singular, a través del cual relata cronológicamente los acontecimientos de los dos protagonistas, limitándose a contar casi exclusivamente las acciones del segundo acto de la pieza teatral

y haciendo muy pocas referencias al primer acto y al epílogo. Saura elimina toda presencia fantasmal de Carmela, quien se encuentra en la película desposeída de su dimensión ficcional, es decir, de su poder emblemático como espectro, poder que en la escena le permite cruzar las fronteras temporales cuando se acuerda de Paulino: “Es que de pronto me he acordado de ti...Y aquí estoy” (192). Al construir una línea temporal horizontal, bien definida, que termina destrozando la estética fragmentaria de Sanchis Sinisterra, Saura está adoptando la narración clásica, en la que la línea narrativa es una recta, sin fisuras ni fronteras porosas que permitan que el lector emprenda un viaje hacia el pasado. Aunque a primera vista es un cambio que no parece alterar mucho el resto de la producción, porque aparentemente simplifica la comprensión del espectador, quien se encuentra quizás menos confundido, en realidad el cambio temporal afecta completamente al mensaje en el circuito de comunicación y consecuentemente al vínculo entre el pasado y el presente, que el dramaturgo valenciano crea y nutre en su obra teatral. Por ejemplo, uno de los efectos inevitables que trae la alteración temporal se puede resumir por la volatilización de los regresos al pasado, lo que lleva ineludiblemente, a la evaporación de la figura espectral de Carmela. Como ya lo hemos subrayado, en la película de Saura ni siquiera se hace mención del fantasma. Este escamoteo de “cualquier otra ‘presencia’ que nos remita al mundo fantasmal de Carmela” es sumamente importante, porque como veremos enseguida, no sólo se trata del efecto de una manipulación temporal y estructural de la obra original, sino de una alteración temática de esta última (Ríos Carratalá, 2000: 162).

Volviendo a la cita en la que Sanchis Sinisterra subraya que “el tema esencial de *¡Ay, Carmela!* [...] es la segunda muerte de los muertos: el olvido”, nos damos cuenta de

que lo que ocurre además en la adaptación cinematográfica es un desplazamiento del “nervio central” de la obra teatral (Ríos Carratalá, 2005). Esta mutilación temática estalla a causa de la evaporación de la figura espectral de la protagonista, cuya función primaria es hacer recordar a su compañero no sólo aquello de lo que él no se acuerda, sino lo que niega o lo que no quiere admitir. Mientras que Paulino repite con vehemencia “¡No me lo recuerdes! [...] No me lo recuerdes,” Carmela insiste irónicamente: “Te lo recuerdo sólo para que recuerdes lo valiente que eres” (196). Por lo tanto, en la pieza de Sanchis Sinisterra, el olvido, que el autor considera el núcleo de su obra y que condensa en la figura fantasmal de Carmela, trae inevitablemente el tema de la recuperación de la memoria histórica española. En la adaptación cinematográfica, sin embargo, los guionistas, Carlos Saura y Rafael Azcona, eliminan toda la noción de hacer la paz con el pasado y centran la diegésis únicamente en los acontecimientos de la velada artística, descartando de este modo temas claves que todavía resuenan en la actualidad española: el silencio, el olvido, quizás el perdón – representan sólo algunos de los numerosos ejemplos.

4.2. Las alteraciones de orden espacial

Como los cambios de orden temporal, las mutilaciones espaciales causan múltiples transformaciones en el nivel de la recepción, de la temática y del mensaje inicial de *¡Ay, Carmela!*. Antes de entrar en materia, hace falta destacar que, contrariamente a la película, en la obra teatral predomina “la manifestación de la ‘unidad de lugar’”: la escena del teatro Goya (García Barrientos, 2001: 129). Sin embargo, en la adaptación filmica de Saura, se puede notar una multitud de espacios. Al examinar el

guión cinematográfico de *¡Ay, Carmela!*, nos damos cuenta de que Saura y Azcona decidieron cambiar por completo la estructura espacial de la obra teatral. El “espacio único” cedió su lugar a los “espacios múltiples: sucesivos/simultáneos” (García Barrientos, 2001: 129-130). Es suficiente fijarse en los encabezados de cada escena para darse cuenta de que el espacio en el que se desarrolla la trama de la historia está cambiando constantemente. Para ejemplificarlo, los guionistas evidencian que la acción empieza por tomar lugar en un “Pueblo. [al] Exterior. [durante el] Día” (“*¡Ay, Carmela!*”, 1999: 9), luego se focaliza en el “Teatro. Interior. Día” (“*¡Ay, Carmela!*”, 1999: 10) y poco después se desplaza de nuevo, esta vez hacia la “Plaza del pueblo. [al] Exterior. [cuando ya hace] Noche” (“*¡Ay, Carmela!*”, 1999: 16). Hay que subrayar que las acotaciones anteriores revelan, además de los cambios espaciales, la modificación temporal que sufrió la obra de Sanchis Sinisterra. En este sentido, los encabezados de las escenas introductorias que acabamos de ver marcan claramente el paso de un día. Un detalle importante que desvelan estas líneas introductorias es que a diferencia de la pieza teatral, en la que predomina un espacio único interior, la escena del teatro Goya, en la película de Saura más de la mitad de la trama se desenvuelve en los lugares públicos: en las calles, en diferentes plazas, en el patio de la escuela, en el campamento de las tropas opuestas, etc. (“*¡Ay, Carmela!*”, 1999). Teniendo en mente las mutilaciones y desviaciones que ocasionaron las transformaciones estructurales del espacio en la obra original, debemos sin embargo admitir que el empleo de una diversidad espacial por parte de los guionistas tiene una ventaja importante: la de ilustrar impecablemente la realidad social durante la guerra civil española. Aunque no haya ninguna mención de la recuperación de la memoria histórica, ni del olvido, ni del perdón, el largometraje de

Saura es un buen “documental”, porque expone claramente la atmosfera lúgubre de una guerra intestina y fratricida: los edificios en ruina, la miseria en las calles, el desorden, la conmoción, el miedo... detalles que persisten aún todavía en la memoria de los pocos supervivientes del conflicto.

Regresando a las modificaciones espaciales y a su relación con los protagonistas de la obra, contrariamente a lo que ocurre en la pieza, la adaptación cinematográfica muestra más bien a la protagonista como una bailaora de flamenco que intenta oponerse al régimen franquista y a los límites que le impone la sociedad patriarcal, pero que termina fusilada, callada para siempre. En ninguno de “los espacios múltiples”, en los que aparece la protagonista, cabe la figura reivindicadora y el carácter vanguardista de la Carmela fantasmal (García Barrientos, 2001: 130). Igualmente importante, la escena del teatro en la que termina la película no representa un *lugar de memoria*, como es el caso de la pieza teatral, sino un mero cuadro en el que dos actores están ejecutando obligatoriamente una velada para el deleite y para el entretenimiento de las tropas franquistas, de quienes son prisioneros. Por lo tanto, en la transcripción filmica, nos encontramos con una protagonista que está casi siempre arreglándose: o peinando su pelo al estilo andaluz, o embelleciendo su traje típico de andaluza, o practicando los pasos y las figuras del flamenco. Así que, después de visionar la película, como espectador nos queda en la mente un retrato vivido que se puede resumir por la ecuación siguiente: Carmela = bailaora andaluza de gran sensibilidad.

Finalmente, podemos deducir que esta afición que posee Saura por el flamenco tiene al fin y al cabo un efecto muy reductor del valor del carácter de la protagonista. Para elucidar la importancia que posee el flamenco en la película, que el cineasta deja florecer

en el espacio de la representación de la Velada, y para explicar la ideología detrás el uso del famoso baile andaluz en el largometraje, los planteamientos de Núria Triana-Toribio son fundamentales:

As Jo Labanyi (1997) has argued, Spanish intellectuals of the 1950s attempted to fossilize flamenco as ‘an ethnically pure art form of the consumption of male connoisseurs’ (Labanyi 1997: 228). According to the sociologists of flamenco, Timothy Mitchell, ‘such intellectual fantasies of flamenco as a ‘pure’, ‘natural’ art form were based on fear of modern mass culture, where flamenco was thriving and adapting itself to modernity in various hybrid forms, with no need for intellectuals to rescue it’.⁵¹ The ‘purification’ of flamenco attempted by Saura and Gades is ostensibly undertaken in the name of democratization, but a fear of modernity, of spectators’ acclaim of ‘hybrids’ like Marisol, lies beneath the purification (2003: 126).

Si mencionamos el flamenco, como baile folclórico, símbolo de la nación española, otras precisiones se ven esenciales para comprender la cita anterior. Por ejemplo, es necesario elaborar sobre el giro significativo que tomó el baile del flamenco en su historia, más específicamente a partir de los años ochenta, fecha que marcó un cambio en el modo de abordar la presencia del flamenco en la música y en la cinematografía (Triana-Toribio, 2003: 125). En las líneas que preceden a la cita anterior, Nuria Triana-Toribio aclara que la ambición de Carlos Saura, similar a la del bailarín Antonio Gades, estaba animada a fines del siglo veinte por un gran deseo de “limpiar el flamenco de algunos de sus clichés [...] de sus ‘impurezas’ o ‘elementos extranjeros’”⁵² (126), deseo que está claramente ilustrado en el largometraje *¡Ay, Carmela!* en el cual, tal como lo hemos mencionado, el

⁵¹ Labanyi 1997: 228

⁵² Traducción mía de: “expunge flamenco of some of its clichés and perceived ‘impurities’ or ‘foreign elements’ ”, en Nuria Triana-Toribio, 2003: 126 .

realizador atribuye una atención muy importante a este baile tradicional andaluz, lo que tiene como efecto inevitable aminorar el peso del carácter de la protagonista de la obra.

4.3. Cambios notables en el carácter de los protagonistas

Para terminar, las consecuencias y los efectos de las alteraciones temporales y espaciales desembocan, como ya se ha señalado, en la metamorfosis de los dos protagonistas y terminan de este modo transformando de manera notable el carácter de esos últimos. Por ejemplo, analizando las características que presentan Carmela y Paulino en la versión cinematográfica de la obra de Sanchis Sinisterra, podemos observar una inversión de los papeles vanguardistas y controvertidos que les había creado el dramaturgo valenciano para representar lo femenino y lo masculino. Por ejemplo, Paulino: del cobarde y “cagón” se transforma en el héroe, en el protagonista por excelencia, el macho fuerte y racional, que termina enterrando a Carmela, dejando así al espectador en un silencio profundo (196). Carmela, por su parte, está representada en la película como una mujer emotiva, una mujer sincera, tierna, protectora, cuya extrema sensibilidad ofusca su conciencia política. Por lo tanto, todos los referentes feministas que Sanchis Sinisterra otorgó a Carmela, es decir, la mujer fuerte, la mujer valiente, la mujer que reivindica el pasado, que quiere crear un club de la memoria para “[contar] todo lo que pasó y por qué y quién hizo eso”, todo eso se desvanece en la adaptación cinematográfica de Saura (261).

Como acabamos de ver, la adaptación cinematográfica de la obra de Sanchis Sinisterra sufrió muchos cambios y transformaciones. Lamentablemente, los estudios que

se han centrado en alabar y elogiar la representación cinematográfica han nublado, espero inconscientemente, la importancia temática y estilística de la pieza teatral *¡Ay, Carmela!* Los propósitos equivocados de Ríos Carratalá evidencian muy bien esta idea: “Lo cierto es que la película de Carlos Saura [...] contribuyó a dar nueva vida al pobre Paulino y al fantasma de la pasional Carmela”, “¿Cómo adaptar al cine la historia de amor de un superviviente y el fantasma de su amada?” (Ríos Carratalá, 2000: 158). Podemos entonces concluir que los críticos cinematográficos que se empeñaron en enaltecer la novedad de Saura, terminaron aminorando el aporte de Sanchis Sinisterra, fomentando generalizaciones erróneas y consolidando los estereotipos, sobre todo en los espectadores que nunca leyeron la obra original, ni vieron alguna representación escénica de esta última. Sin embargo, teniendo en mente que este trabajo representa sólo una tentativa, entre muchas otras, de aproximación a las relaciones que comparten el cine y el teatro contemporáneo español, podremos quizás concordar con Marcela Beatriz Sosa en decir que “el teatro es el lugar adecuado para la representación de ‘lo fantasmal’, aquello que no se puede o no se quiere ver” (Sosa, 2006: 145-151), sin olvidarse de las palabras claves del dramaturgo valenciano, quien recalca que “el teatro que siempre pretende hablar a sus contemporáneos, se vuelve a menudo hacia el pasado para nutrir el presente, para dotarlo de raíces de sentido, de densidad” (Sanchis Sinisterra, 2003: 42).

Finalmente, como nota de carácter personal, quiero añadir que para apreciar y captar la originalidad de *¡Ay, Carmela!* es muy conveniente leer de antemano *Las bicicletas son para el verano* de Fernando Fernán-Gómez, drama, igualmente adaptado a la gran pantalla, en el que el autor expone las transformaciones humanas, físicas y psicológicas, impuestas por las consecuencias inevitables del enfrentamiento militar

republicano y nacionalista. Igualmente, mientras que en *¡Ay, Carmela!* Sanchis Sinisterra se dedica a resucitar “la evasión de los años cuarenta” por medio de la figura fantasmal de Carmela, “un espectro que no ha abandonado del todo el lugar de su muerte, y que ayuda a su fiel colaborador Paulino a contar cómo sucedieron [los] hechos,” en otras palabras a recuperar la memoria histórica, en *Las bicicletas son para el verano* Fernán-Gómez pinta a través de una tela de realismo, casi testimonial, la fuerza y los límites de todo hombre frente a una situación conflictiva, en la que reina el miedo y la inseguridad (Oliva, 2004: 170). Finalmente, la obra de Fernán-Gómez puede ser considerada como el preámbulo de *¡Ay, Carmela!*, preámbulo en el cual encontramos la perspectiva polifacética de veintitrés personajes que sensibilizan paulatinamente al lector a todos los acontecimientos surgidos en tres años (1936-1939) en un mundo tambaleante que terminó acogiendo la llegada “no de la paz, [sino] de la victoria” (Fernán-Gómez, 1995: 206).

Conclusión

Principalmente a través de un estudio de la estructura temporal y espacial y de un análisis del carácter de los personajes de la pieza dramática, a lo largo de esta investigación se ha intentado argumentar que las manifestaciones de la recuperación de la memoria histórica están reflejadas en la obra teatral *¡Ay, Carmela!* de manera que esta última puede ser considerada como la precursora artística de la Ley de la memoria y al mismo tiempo una fuerte crítica del pacto de silencio. Como espero haber mostrado ya mi argumentación en cada capítulo, concluiré el presente trabajo con algunos comentarios y observaciones personales sobre lo que interpreto como los logros, quizás no previstos o anticipados por el dramaturgo valenciano. En fin, he decidido dedicar esta última parte de mi trabajo a todas las “lecciones”⁵³ que considero que el dramaturgo ha intentado directa e indirectamente proponer en su pieza.

Para empezar, Sanchis Sinisterra hace uso indirectamente del aforismo ético-religioso que enuncia que todo lo que hacemos y lo que no hacemos en nuestra vida tendrá una repercusión en la eternidad. Esta idea antigua, de que los actos que realicemos como vivos tienen un eco en el futuro, está enraizada en toda la obra y aparece cada vez que el fantasma de Carmela entra en la escena. Esta última personifica un recordatorio personal para Paulino de lo que el protagonista hubiera debido hacer, pero no ha hecho. Lógicamente, esta “lección” puede ser interpretada como un aviso. En este sentido, el propósito propuesto por el dramaturgo podrá ser la concienciación de las generaciones

⁵³ Entiendo “lecciones” en el sentido de “enseñanzas”, que tiene raíz en el teatro didáctico-social de la estética de Brecht, como se ha explicado en los capítulos previos del presente trabajo.

futuras, propósito ilustrado a través de la figura de la protagonista que tiene un comportamiento ideal frente a la manera de abordar la recuperación del pasado. Recordemos que Sanchis Sinisterra estrenó la pieza teatral *¡Ay, Carmela!* en 1987, en un marco bien preciso: la obra recalca “el cincuenta aniversario del inicio de Guerra Civil” (2004: 89). Sin embargo, como ya se ha señalado en la introducción, al prestar atención a los cambios sufridos en el modo de abordar la recolección del pasado en los últimos años, nos damos cuenta de que los avances en este sentido han sido muy limitados.

No debemos perder de vista que todo lo anterior manifiesta un lazo muy fuerte entre el pasado y el presente, concepto muy bien definido por los planteamientos de Jacques Derrida.⁵⁴ Tal como se ha resaltado a lo largo de este trabajo, la muerte no significa el fin, sino el comienzo de otra vida y la protagonista encarna muy bien esta idea. La muerte convierte a Carmela en una embajadora que une los dos mundos: el de los vivos con el de los muertos. Paulino, por su parte, tiene un papel fundamental en el proceso a través del cual se nos presenta el más allá. Las innumerables preguntas que hace el protagonista a su compañera sobre el sitio de donde volvió satisfacen de algún modo la curiosidad propia del destinatario, quien al estar en frente de un fantasma, como el de Carmela, probablemente tendrá las mismas preguntas que su compañero:

PAULINO.	Pero, entonces, allí... ¿qué es lo que hay?
CARMELA.	Nada.
PAULINO.	¿Nada? [...]
CARMELA.	O algo así.
PAULINO.	¿Qué quieres decir que es como esto? (193)

⁵⁴ Me refiero al concepto de “no contemporaneidad a sí del presente vivo” (Derrida, 1995:13) desarrollado en el capítulo tercero.

A través de las preguntas presentadas en un estilo casi de entrevista, comprendemos que el más allá no es un lugar muy atractivo. Las respuestas bastante vagas de la protagonista remiten a un topos poco interesante visualmente, donde en grandes líneas predominan el “secano” y “algunos árboles” (193), pero en el que abundan los muertos. Hay tantos fallecidos que se ponen en colas: “la gente iba llegando, se formaba la cola...” (213). Al convertirse en la “portavoz”, en la “presentador[a] del universo ficticio” habitado por los espíritus, Carmela cumple su función esencial de personaje (García Barrientos, 2001: 177-178) que “[la] pone en relación con su creador, con sus lectores, con los sistemas culturales en los que adquiere sentido” (Bobes Naves, 1997: 361). En otras palabras, Carmela encarna la figura de una embajadora, del puente que reúne dos espacios tan distantes y diferentes; en fin ella personifica la pieza clave que permite la recuperación de un elemento fundamental, que su compañero había dado por perdido y olvidado: el pasado. Al mencionar el tema del olvido entramos en la segunda dimensión de la “enseñanza” de Sanchis Sinisterra, quien además de proponer la concienciación del futuro lector aspira hacia una toma de posición de la parte de este último traducida en la obra por el deseo de la protagonista de hacer un *club de la memoria*.

Los capítulos anteriores trataron de demostrar que más allá de ser la representante de los muertos, Carmela tiene un objetivo aún más preciso e importante, el de iniciar el *club de la memoria*. A través del objetivo de este club, “contarnos todo lo que pasó, y por qué, y quién hizo esto, y qué dijo aquél...”, se puede denotar que la protagonista está preconizando algo más que una recolección de datos (261). Destaquemos, además, que parte de la genialidad de Carmela reside en el cambio que sufrió su cuerpo. En este

sentido, por ser fantasma, Carmela se permite hacer una reprobación que ningún otro personaje podría hacer: “porque los vivos, en cuanto tenéis la panza llena y os ponéis corbata, lo olvidáis todo. Y hay cosas que...” (261). En las palabras de Ricœur, la protagonista quiere iniciar un:

travail de mémoire qui ne se limite pas à la chasse au faits, mais s’emploie à expliquer, à comprendre dans quels engrenages tout cela s’est trouvé pris, enfin à purger son cœur de la haine, de la vindicte, comme aussi de la vaine gloire. [...] C’est sur ce travail de mémoire que se greffe le devoir de mémoire (Ricœur, 2005).

Se puede concluir entonces, que el factor de la muerte no ha hecho nada más que fortalecer los principios de la protagonista.

Para terminar, en el texto introductorio que aparece en el programa de mano de *¡Ay, Carmela!*, Sanchis Sinisterra toma el tiempo de precisar que su pieza teatral “no es una obra *sobre* la guerra civil española [...] [sino] una obra sobre el teatro *bajo* la guerra civil” (2008: 295-296). Tal como se ha intentado demostrar en los capítulos anteriores, al leer y analizar su obra dramática, como lectores nos damos cuenta de que el dramaturgo valenciano ha logrado sobrepasar su propio objetivo inicial, porque *¡Ay, Carmela!* es más que una “obra de teatro *bajo* la guerra civil”. Para reforzar esta idea, Manuel Aznar Soler, quien en 2008 edita la pieza teatral, subraya el carácter casi educativo de la obra dramática cuando emplea la palabra “desmemoriados” para caracterizar o, mejor dicho, para ilustrar la ignorancia de una generación que según él ha olvidado hasta los colores de la bandera republicana (2008: 189). Atrayendo de este modo la atención sobre la triste realidad de nuestros contemporáneos, Aznar Soler ve imprescindible enfatizar en una nota que “hay que recordar a los lectores jóvenes o desmemoriados que la bandera republicana era: roja, amarilla y morada, en franjas horizontales de igual anchura” (2008:

189). Estas referencias demuestran que aunque más de dos décadas pasaron desde que el autor escribió y estrenó *¡Ay, Carmela!* en 1986, pieza que fue creada “para activar la memoria histórica de la joven democracia española, ávidamente abierta hacia el futuro, en el cincuenta aniversario de la Guerra Civil”, el modo de tratar con el pasado se deterioró notablemente (Sanchis Sinisterra, 2004: 89).

La aclaración de Aznar Soler, que revela claramente que hoy tenemos un problema inevitable con el proceso de la recuperación de la memoria, apunta particularmente a “la mirada del nieto”, concepto al que se acordó mucha importancia en la doctrina de la memorialística (Graham, 2006: 176). Sin embargo, una pregunta fundamental perdura: ¿dónde está “la mirada del nieto” sobre la que se polemizó tanto? ¿dónde está “la generación siguiente, la que se sentirá impulsada a hacer preguntas, urgida por el profundo y penetrante sentimiento de ausencia mental, angustia y pérdida que percibía en sus mayores” (Graham, 2006: 176)? Seguramente se habrá evaporado en el clima actual dominado por el desorden y la confusión de opiniones, clima ofuscado aún más por cortinas de humo político, en la que resuenan sólo los planteamientos de algunos especialistas en la materia, como Julián Casanova, que no encarna la *mirada del nieto* sino la del *hijo*. Para presagiar y al mismo tiempo para intensificar la necesidad de informar e instruir a las nuevas generaciones sobre el pasado, el historiador aragonés subraya polémicamente que:

Paradójicamente, cuando más asentada parecía la democracia, después de dejar atrás las partes más funestas del legado autoritario del franquismo, nuevas coacciones y amenazas nos hacen dudar de nuestro modelo político. Algunos poderes fácticos impiden mirar e investigar libremente nuestro pasado violento y, con ello, la reparación política, jurídica y moral de las víctimas de la Guerra Civil y de la dictadura. Y muchos políticos,

además de no hacer nada frente a eso, muestran una actitud cínica ante la corrupción que les salpica, ufanos de la tutela tan segura que ejercen sobre su electorado. Los ciudadanos estamos muy distantes de los lugares de decisión política y los partidos políticos concentran el poder de forma excesiva en sus líderes y amigos más allegados. Nadie parece estar dispuesto a emprender cambios y reformas que mejoren la calidad de nuestra democracia, sitúen a las instituciones democráticas por encima de los intereses corporativos y partidistas y refuercen a la sociedad civil. Así está el patio (Casanova, 2010).

Bibliografía

- Aguilar Fernández, Paloma. *Memory and Amnesia: the Role of the Spanish Civil War in the Transition to Democracy*. New York: Berghahn Books, 2002.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: EDHASA, 1986.
- “¡Ay, Carmela! Un film de Carlos Saura. Dialogues français et espagnol.” *L’avant scène cinéma*. No. 486. Novembre 1999.
- Aznar Soler, Manuel (ed.). “El autor introduce su obra”. *Ñaque / ¡Ay, Carmela!* José Sanchis Sinisterra. Madrid: Cátedra, 2008.
- Beloki, A. “Una memoria selectiva.” *Análisis: Ley para la recuperación de la memoria histórica* 2006. 13 septiembre 2008.
<http://www.uce.es/DEVERDAD/ARCHIVO_2006/15_06/DV015_06_12memoria.html>.
- Bergson, Henri. *Matter and Memory*. New York: Humanities Press, 1978.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros, 1997.
- Burgueño, María Jesús. “Teatro, literatura, vida – José Sanchis Sinisterra en la Biblioteca Nacional.” *Revista de Arte*. 24 de febrero 2009. 15 de mayo 2009
<<http://www.revistadearte.com/2009/02/24/teatro-literatura-vida-jose-sanchis-sinisterra-en-la-biblioteca-nacional/>>.
- “Caracterización.” Def. 1 y 2. *El mundo diccionarios*. Mayo 2010.
<http://diccionarios.elmundo.es/diccionarios/cgi/lee_diccionario.html?busca=caracterizaci%F3n&submit=+Buscar+&diccionario=1>
- Cardús i Ros, Salvador. “Politics and the Invention of Memory. For a Sociology of the Transition to Democracy in Spain.” Resina, Joan Ramon, (ed.). *Disremembering the Dictatorship. The Politics of the Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam y Atlanta, GA: Rodopi, 2000.
- Carlson, Marvin. *The Haunted Stage*. Michigan: University of Michigan Press, 2001.
- Casanova, Julián. “La calidad de nuestra democracia.” *El País* 17 de abril 2010, Opinión.
<http://www.elpais.com/articulo/opinion/calidad/democracia/elpepiopi/20100417/elpepiopi_10/Tes>
- Chiarini, Paolo. *Bertolt Brecht*. Barcelona : Ediciones Península, 1969.

Corvin, Michel. "Bertolt Brecht." *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Vol. 1. Paris : Larousse, 1998.

"Cuántico." Def. 1 y 2. *Real Academia Española*. 22ª edición. Abril 2010.
<http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=azotea>

Cuñado, Isabel. *El espectro de la herencia. La narrativa de Javier Marías*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi, 2004.

"Declaración de Reparación y Reconocimiento Personal", 2010 *Ministerio de la Justicia*, 13 abril 2011,
<http://leymemoria.mjjusticia.es/paginas/es/declaracion_reparacion.html>

Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta, 1995.

Derrida, Jacques. "Jacques Derrida On "Forgiving The Unforgivable." Talk at the European Graduate School. 2004.
<<http://www.youtube.com/watch?v=FuL6HILSzyC>>.

Edwards, Gwynne. *Dramaturgos en perspectiva: teatro español del siglo XX*. Madrid: Editorial Gredos, 1989.

Fiasse, Gaëlle. "Paul Ricœur et le pardon comme au-delà de l'action." *Laval théologique et philosophique*, vol. 63, no 2, 2007, p. 363-376
<<http://id.erudit.org/iderudit/016790ar>>

Fernán-Gómez, Fernando. *Las bicicletas son para el verano*. Madrid : Espasa Calpe, 1995.

Gabriele, John P (ed.). *De lo particular a lo universal: el teatro español del siglo XX y su contexto*. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1994.

García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Editorial Síntesis, 2001.

Graham, Helen. "Los usos de la historia." *Breve historia de la guerra civil*. Madrid: España Calpe, 2006.

Gómez-Montero, Javier (ed.). *Memoria literaria de la transición española*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main : Vervuert, 2007.

Gómez López-Quiñones, Antonio. *La guerra persistente: memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2006.

- González Quintana, Antonio. "España el pacto del silencio." *El correo de la UNESCO*. 2008 <http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL_ID=43574&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>.
- Juliá, Santos. *Historia de las dos Españas*. Madrid: Ediciones Generales, 2004.
- Kalyvas, Stathis N. "Cuatro maneras de recordar un pasado conflictivo." *El País* 22 noviembre 2006: 17.
- Keren, Michael and Holger H. Herwig. *War Memory and Popular Culture: Essays on Modes of Remembrance and Commemoration*. California: Stanford University Press, 2007.
- "La recuperación de la memoria histórica." A fondo. *El País*. <<http://www.elpais.com/todo-sobre/tema/Recuperacion/Memoria/Historica/202/>> 1 de mayo 2010.
- Labanyi, Jo. "History and Hauntology: or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflection on Spanish Film and Fiction on the Post-Franco Period." Resina, Joan Ramon, (ed.). *Disremembering the Dictatorship. The Politics of the Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam y Atlanta, GA: Rodopi, 2000.
- Leguina, Joaquín. "Enterrar a los muertos." *El País* 24 abril 2010, Opinión. <http://www.elpais.com/articulo/opinion/Enterrar/muertos/elpepiopi/20100424elpiopi_12/Tes>
- Martínez, Monique. *J. Sanchis Sinisterra: una dramaturgia de los fronteras*. Ciudad Real, España: Ñaque Editora, 2004.
- Medina Vicario, Miguel. *Veinticinco años de teatro español, 1973-2000*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2003.
- Miguel Martínez, Emilio de. *Teatro español, 1980-2000 : catálogo visitado*. [Salamanca?]: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- Moreno Nuño, Carmen. "The Ghosts of Javier Marías: The Trauma of a Civil War Unforgotten." Merino, Eloy E y H. Rosi Song, (eds.). *Traces of Contamination. Unearthing the Francoist Legacy in Contemporary Spanish Discourse*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 2005.
- Naugrette, Catherine. "Brecht et le théâtre épique", *L'Esthétique théâtrale*. Paris: Nathan, 2000.
- Oliva, César (ed.). *El teatro español ante el siglo XXI*. Madrid: España Nuevo Milenio, 2002.

- Oliva, César. *La última escena: teatro español de 1975 a nuestros días*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Pérez-Rasilla, Eduardo. "Introducción." *¡Ay, Carmela! / El lector por horas*. José Sanchis Sinisterra. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2007. 9-53.
- Pruner, Michel. *L'analyse du texte de théâtre*. Paris: Armand Colin, 2008.
- Resina, Ramon Joan. "Faltos de memoria." *Memoria literaria de la transición española*. Javier Gómez-Montero (ed.). Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2007.
- Resina, Ramon Joan y Ulrich Winter (eds.). *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2005.
- Ricœur, Paul. " 'Morale sans péché' ou péché sans moralisme?" [sur A. Hesnard, *Morale sans péché*] *Esprit* 22 (1954), n°8-9, août - septembre, 294-312.
- Ricœur, Paul. "La souffrance n'est pas la douleur." *Autrement*. No 142, février 1994.
- Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.
- Ricœur, Paul. "Le bon usage des blessures de la mémoire." [2002] *Les résistances sur le Plateau Vivarais-Lignon (1938-1945); Témoins, témoignages et lieux de mémoire. Les oubliés de l'histoire parlent*. Éditions du Roure, 2005.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio. "Entrevista a José Sanchis Sinisterra." Asociación de autores de teatro. 11 de noviembre del 2005. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/aat/35793620003350617400080/p0000001.htm#I_0_>.
- Ríos Carratalá, Juan A. *El teatro en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante, 2000.
- Rodriguez, Mari Carmen. "La révision des procès du franquisme est-elle possible?" *Le courrier quotidien suisse indépendant*. 26 février 2008.
<<http://www.lecourrier.ch/index.php?name=NewsPaper&file=article&sid=438957>>.
- Rojas de Massei, Mónica M. *Los escenarios de la memoria en el teatro español contemporáneo*. Madrid: Editorial Pliegos, 2006.

- Roy, Anne. "Le pacte du silence sur l'Espagne franquiste enfin rompu." *L'humanité*. 31 octobre 2007. <http://www.humanite.fr/2007-10-31_International_Le-pacte-du-silence-sur-l-Espagne-franquiste-enfin-rompu>
- Rubiera Fernández, Javier. "Teoría teatral y tipología del espacio." *La construcción del espacio en la comedia española del siglo de oro*. pp. 81-97. Madrid: Arco/Libros, 2005.
- Rubiera, Javier. Conferencia: "Lorca, poeta y hombre de teatro". Conferencia inédita dictada en The Hispanic Studies Section, Bishop's University, 29 de octubre 2008.
- Rubiera, Javier. "ESP 6080: Seminario de Metateatralidad". Universidad de Montreal. Invierno 2010.
- Saval, José-Vicente. "¡Ay, Carmela!, reivindicación de la República, reivindicación de la mujer." *Romance Notes* 43:1 (otoño 2002):85-90.
- Sánchez Arnosi, Milagros (ed.). "Constantes estéticas del teatro de José Sanchis Sinisterra." *Terror y miseria en el primer franquismo*. José Sanchis Sinisterra. Madrid: Cátedra, 2003.
- Sanchis Sinisterra, José. *Terror y miseria en el primer franquismo*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Sanchis Sinisterra, José. "Apostillas del autor." *J. Sanchis Sinisterra: una dramaturgia de los fronteras*. De Monique Martinez Thomas. Ciudad Real, España: Ñaque Editora, 2004.
- Sanchis Sinisterra, José. "Teatro in pezzi. Sulla drammaturgia della frammentarietà." Ed. Chiara Martina, Gianluca Paoletti y Domenico Zazzara. *Il mestiere dell'attore*. 2004. YouTube. 7 de abril 2008
<<http://www.youtube.com/watch?v=aZYHnpA7rdo>>.
- Sanchis Sinisterra, José. "Entrevista a José Sanchis Sinisterra." Juan Ríos Carratalá. Asociación de autores de teatro. 11 de noviembre del 2005. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/aat/35793620003350617400080/p0000001.htm#I_0_>.
- Sanchis Sinisterra, José. *Ñaque / ¡Ay, Carmela!* Ed. Manuel Aznar Soler. Madrid: Cátedra, 2008.
- Serrano, Virtudes (ed.). "Introducción." *Trilogía Americana*. José Sanchis Sinisterra. Madrid: Cátedra, 1996.

- Sirera, Josep Lluís y Xavier Puchades. "José Sanchis Sinisterra – Biografía," 2000. 12 de mayo 2008 <<http://parnaseo.uv.es/Ars/fichasautores/sanchis/sanchisindice.htm>>.
- Sosa, Marcela B. *Las fronteras de la ficción: el teatro de José Sanchis Sinisterra*. Valladolid : Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2004.
- Sosa, Marcela Beatriz. "Una ficción sin fronteras: reescritura y metateatralidad en el teatro de José Sanchis Sinisterra." *Texto y contexto teatral*. Buenos Aires: Editorial Galerna. 2006, 145-151.
- "Théâtre épique." *Encyclopédie Larousse*. Mai 2010.
<http://www.larousse.fr/encyclopedie/ehm/Théâtre_épique/182325>
- Tobin Stanley, Maureen. "El cuerpo femenino como emblema nacional en los filmes *¡Ay, Carmela!* y *El espinazo del diablo*." 16 novembre 2007.
<<http://litrashispanas.unlv.edu/vol3ss1/aycarmela.htm>>
- Triana-Toribio, Núria. *Spanish National Cinema*. New York: Routledge, 2003.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre I*. Paris: Belin, 1996.
- "What is Quantum Physics?" *Oracle Think Quest education Foundation*. 15 Aug. 2008. <<http://library.thinkquest.org/3487/qp.html#1>>, May 2010.
- Winter, Ulrich. *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo: representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2006.
- Zambrano, María. "La muerte apócrifa." Gómez Blesa, Mercedes (ed.). *Las palabras del regreso*. Salamanca: Amarú, 1995.

