

LA GUERRA EN ESCENA: *¡AY, CARMELA!* DE JOSÉ SANCHIS SINISTERRA, ENTRE MEMORIA Y CONCIENCIA TRAUMÁTICA

ENRICO LODI

Università degli Studi di Bergamo
enrico.lodi@unibg.it

RESUMEN: Este artículo analiza algunos aspectos simbólicos y psicoanalíticos relacionados con la construcción de la memoria histórica en *¡Ay, Carmela!* de Sanchis Sinisterra. Conocida también gracias a la película de Saura, la original versión dramaturgica destaca por su gran riqueza retórica. En la interpretación que se da en este ensayo, el escenario sería una metáfora del paisaje mental del protagonista Paulino, quien, habiéndose quedado solo tras la muerte de su compañera Carmela, vuelve a vivir los asuntos traumáticos de su pasado para aceptar finalmente su pérdida y, gracias al proceso de duelo, valorar su presencia imaginaria como "texto" de la memoria.

PALABRAS CLAVE: *¡Ay, Carmela!*; guerra civil española; retórica; psicoanálisis; memoria histórica

ABSTRACT: This article deals with some symbolic and psychoanalytic aspects which contribute to a reflection about historic memory in *¡Ay, Carmela!* by Sanchis Sinisterra. Also known for its film transposition by director Carlos Saura, the original text is characterized by its rhetorical richness. According to the interpretation given in this short essay, the stage would be a metaphor of the protagonist's psychical environment: left alone after the death of his lover Carmela, Paulino lives again in his mind the traumatic events of the past to accept the void of her loss. Thanks to this process he can come to terms with her death, accepting the imaginary presence of Carmela as a precious "text" of civil memory.

KEYWORDS: *¡Ay, Carmela!*; Spanish Civil War; Rhetoric; Psychoanalysis; Memory



1. *¡Ay, CARMELA!* Y LA PROBLEMÁTICA DE LA MEMORIA

Estrenado en 1987, el drama *¡Ay, Carmela!* de Sanchis Sinisterra se consideró desde el principio como una de las obras más significativas sobre la Guerra Civil española, consolidándose su fama internacional, tres años después, con la versión cinematográfica de Carlos Saura que en 1991 ganaría trece premios Goya. Este doble éxito confirmó que en aquellos años la sensibilidad crítica ya había empezado a abandonar la euforia posmoderna relacionada con la conquista democrática y estaba más dispuesta a indagar en las heridas, muchas veces soterradas pero dramáticamente persistentes en el cuerpo social, de la contienda de 1936-39 y de la posterior dictadura.

La *fábula* de *¡Ay, Carmela!* consiste en las aventuras de la simpática pareja formada por Paulino y Carmela, dos actores de teatro de variedades que en 1938, en plena Guerra Civil española, actúan en la zona republicana trasladándose con su furgoneta de un teatro a otro, casi siempre en condiciones improvisadas y con la compañía de Gustavete, un chico del que cuidan y que se ha quedado mudo tras la experiencia de los bombardeos.

Una noche desafortunada, los protagonistas cruzan sin darse cuenta las líneas de combate y al poco tiempo caen en manos de los franquistas. Trasladados a un campo de prisioneros donde también se encuentran unos brigadistas internacionales, su única posibilidad de salvación parece la que les propone Amelio Giovanni de Ripamonte, un teniente fascista italiano con veleidades de director teatral: organizar y escenificar un espectáculo en honor de las tropas franquistas que acababan de "liberar" el pueblo de Belchite en una batalla sangrienta.

Paulino y Carmela aceptan e incluso parecen interpretar con espontaneidad la parte que se les ha asignado, pero, conforme se acerca la hora de la velada, Carmela empieza a manifestar su creciente incomodidad. Frente a un público compuesto únicamente por militares fascistas y por los brigadistas sádicamente obligados a asistir al acto, la esposa de Paulino ya no puede contener su indignación. Cuando llega el número en que tendría que representar a la República como una prostituta bolchevique en una vejatoria alegoría, ella rechaza su papel, se une al canto rebelde de los prisioneros, y de esta forma se muestra partidaria de la causa leal republicana y de la libertad por la que los propios brigadistas han luchado. A pesar de unos intentos grotescos y auto-humillantes de Paulino para salvarla, los militares no toleran esta insubordinación: matan a Carmela por su protesta y Paulino se queda solo en una España ya subyugada por el poder franquista.

Desde el punto de vista del argumento, hay una correspondencia sustancial entre el texto dramático y el guion de la película, firmado por el propio Saura y por Rafael Azcona. Sin embargo, la estructura narrativa difiere

en muchos aspectos que acaban por connotar de forma distinta las dos obras. La película, por razones comprensiblemente ligadas al medio cinematográfico y a la voluntad de constituir un desarrollo progresivo hasta el clímax final del desenlace, respeta la *fábula* según el orden que hemos articulado aquí.¹ En el texto teatral, en cambio, el orden no lineal atribuido a los eventos es un componente esencial que enriquece el coeficiente epistemológico de la obra: nos encontramos desde el principio con una perspectiva *ex post*, en la que Paulino está solo en medio del escenario vacío, y únicamente en un segundo momento aparece el fantasma de Carmela para visitarlo desde un más allá indeterminado. Los dos actos y el epílogo de esta "elegía de una guerra civil"² escrita por Sanchis Sinisterra se presentan entonces como una recuperación dialógica de los eventos narrados tras el asesinato de Carmela y la consecuente alteración de todos los equilibrios de aquel mundo ficticio.

Por lo que se ha dicho, los dos textos difieren mucho en la forma de relacionarse con el pasado histórico. El mero argumento de *¡Ay, Carmela!*, con su capacidad de evocar la verdad poética³ de la tragedia bélica española, basta para ubicar tanto el texto de Saura como el de Sanchis en la dimensión de la memoria histórica. Sin embargo, aunque, por un lado, es lícito situar la película en la trayectoria artística de Saura evidenciando así la atención del director aragonés al origen violento de la sociedad española contemporánea, por el otro, los elementos de complejidad estructural y expresiva presentes en el texto de José Sanchis Sinisterra hacen de la memoria un tema más explícito y expuesto de forma problemática a la reflexión del receptor.

En el caso de Carlos Saura, la elección de la historia de *¡Ay, Carmela!* se inserta de forma coherente en su trayectoria artística. Las películas que había realizado hasta entonces, aunque no podían por obvias razones enfrentarse directamente con cuestiones ideológicas que le perjudicarían frente al régimen franquista, contenían referencias difusas al trauma persistente de la violencia social. En este sentido, una de las obras más llamativas de Saura es *La caza*, película de 1965, narración de la historia de un grupo de amigos cazadores que acaban matándose recíprocamente y de los cuales solo sobrevive el único que por su edad no había participado en la Guerra Civil. Analizando la película, el crítico Carlos Barbáchano señala acertadamente que

¹ En realidad, Saura y Azcona son autores de un gran trabajo de adaptación, ya que la obra había sido pensada para el teatro, con una continua presencia de diálogos entre los dos protagonistas que, además, son los únicos personajes de la pieza dramática. Otra gran diferencia es la presencia, mucho mayor en la película que en la obra teatral, de los italianos —el teniente y los militares presentes ante el público—. Esto se debe sobre todo a la coproducción italiana de la propia película. Ver Ríos Carratalá (2000: 167), que también subraya la mayor cercanía del texto teatral al tema de la memoria histórica.

² Así es cómo el autor define su obra. Además del carácter elegíaco, el uso del artículo indeterminado "una" evidencia también el sentido más humano que exclusivamente histórico atribuido por el autor a su trabajo.

³ Se debe al escritor italiano Alessandro Manzoni (1881: 583) la introducción en las categorías de la crítica literaria de la dicotomía "verdad histórica"/"verdad poética": en su "Lettera al Marchese Cesare D'Azeglio", de 1823, el primer término indicaba el respeto fiel a los acontecimientos históricos ocurridos de verdad, mientras el segundo se refería a la capacidad de un texto para evocar grandes "verdades" humanas sin respetar forzosamente los acontecimientos reales.

Saura lograba [...] descubrir lo que había tras las apariencias en aquella España de los años sesenta, satisfecha y en vías de desarrollo: una inmensa herida colectiva todavía no cerrada, una generación destrozada por la guerra y que ya no podía protagonizar más irresponsabilidades históricas. (Barbáchano 1999: 86-87)

Junto a la representación de esta “herida colectiva”, un elemento que no aparece en el texto de Saura y que en cambio sí está presente en el de Sanchis Sinisterra es la reflexión explícita sobre el tema de la memoria. La presencia inicial de Paulino solo sobre el escenario, y la posterior aparición de Carmela, inducen en el público la sensación de encontrarse en una condición atemporal desde la cual el pasado histórico vuelve a hacerse presente.⁴

El tema de la memoria, vivido a través de su recuperación trabajosa y de la reactivación de los sentimientos enlazados a ella, adquiere así un espesor propio en la obra dramaturgica, y acaba siendo algo mucho más intenso que un simple relato del pasado.⁵ Por otro lado, aceptar el carácter narrativo y parcial de las experiencias pasadas de los personajes implica una toma de conciencia de la esencia inestable, huidiza e incluso negociable de la memoria, y de su valor esencial como legado ético para vivir de una forma más auténtica.

En este sentido, si el sacrificio de Carmela frente a la violencia fascista es el episodio central y el núcleo de articulación de la historia, la evocación de ella por parte de Paulino puede leerse como una metáfora del valor de la memoria en tanto patrimonio ético frente a lo irreparablemente ocurrido. Esta es la lección que parece darle Carmela a su compañero en el epílogo, cuando, contándole su experiencia en el más allá con dos milicianas muertas que discuten entre sí, hace que Paulino reconozca que somos responsables de las formas de vivir que elegimos:

PAULINO ¿Y qué vais a hacer, estando [muertas]... como estáis? / CARMELA Esa es la cosa. Porque dice Montse... pero otra, la mayor... que hay muchas maneras de estar muerto... / PAULINO No me digas... / CARMELA Lo mismo que hay muchas maneras de estar vivo / PAULINO Eso es verdad... (Sanchis Sinisterra 1991: 259)

2. LA RIQUEZA RETÓRICA DE ¡AY, CARMELA! EN EL MARCO TEÓRICO DE SANCHIS SINISTERRA

La evidente conciencia, por parte del autor, de que la memoria es algo que se construye a todos los efectos como un texto, nos lleva a considerar la propia

⁴ De hecho, toda la obra teatral consiste en una evocación –ardua y más fragmentada en el primer acto y en el epílogo, y más completa en el segundo acto– de la violencia y de las coerciones que han sufrido los dos protagonistas tras su caída en poder de los franquistas.

⁵ Obviamente, aunque de forma más clásica, la película de Saura también se compromete con la cuestión de la memoria y, manteniendo la clasificación de Jo Labany (2002: 17), adoptada también por Moreiras Menor para leer críticamente los productos culturales de la España Democrática, se podría considerar un texto que trata de incorporar la presencia del trauma originario.

textualidad –y en efecto, también la paratextualidad– como un elemento central de la obra y de la dimensión ética que implica. La retórica de *¡Ay, Carmela!*, en la aparente simplicidad de su estilo directo y en muchas ocasiones popular, es, por el contrario, un dispositivo complejo, cuyas dinámicas hay que desentrañar para una valoración adecuada de la calidad estética de la obra.

Esta consideración sobre la imposibilidad de analizar separadamente los contenidos del texto y su dimensión formal también es evidente en la producción teórica de Sanchis Sinisterra, como se ve por ejemplo en los *Planteamientos* del grupo de teatro experimental creado por el autor en 1977 –el “Teatro Fronterizo”–, en donde sostiene que

... la ideología se infiltra y se mantiene en los códigos mismos de la representación, en los lenguajes y convencionalismos estéticos que, desde el texto hasta la organización espacial, configuran la producción y la percepción del espectáculo. El contenido está en la forma. (Sanchis Sinisterra 1991: 270)

El legado estructuralista, elaborado en clave personal por el autor valenciano, subraya la importancia fundamental de la elección de las figuras y de los códigos expresivos, pero también conlleva la conciencia de que una obra no puede concebirse como entidad del todo autónoma, porque esta procede necesariamente de la encrucijada de todos los discursos que la han precedido.

En *¡Ay, Carmela!*, de hecho, uno de los primeros elementos que llaman la atención del receptor es la presencia de materiales auténticos que forman parte de la tradición cultural desarrollada durante la Guerra Civil. Al principio del primer acto, por ejemplo, Paulino canturrea los versos de una conocida canción popular que alude a la histórica batalla del Ebro –la que termina en cada estrofa con la exclamación “¡Ay, Carmela!”–. Tras una pausa en la que se alternan símbolos políticos como la bandera republicana y elementos grotescos como las características ventosidades producidas por Paulino, el panorama textual referido a la contienda se completa con la mención de un fragmento del “Romance de Castilla en armas” del franquista Federico de Urrutia.⁶

La presencia de estos textos connotados ideológicamente, intercalada en el flujo dialógico de Carmela y Paulino, permite desde el principio un juego de registros funcional tanto para el planteamiento de cuestiones ideológicas como –y sobre todo– para la introducción del contraste entre la espontaneidad vital de los protagonistas y el lenguaje de la oficialidad militar. A este respecto, los propios protagonistas, unidos por su solidaridad recíproca, reflejan actitudes distintas frente a las dificultades que se les presentan, ofreciendo así un pequeño abanico de las posibles reacciones humanas. Como se ha señalado, Paulino es más acomodaticio y servil, e incluso está dispuesto a imitar el lenguaje del poder, mientras que Carmela protesta en varias ocasiones contra el trato violento de los militares y las limitaciones a las que los dos están sometidos.

⁶ En el segundo acto se entenderá que la mención de este fragmento se debe a su presencia en el espectáculo celebrado frente a los militares y que, entonces, este *exordium* de Paulino consiste en una parcial evocación de los momentos trágicos pasados con Carmela.

En algunos momentos, la reflexión sobre la ideología se vuelve explícita; el diálogo aborda la discusión sobre la oportunidad de connotar ideológicamente el arte escénico y, en consecuencia, de manifestar algún tipo de participación política. En este sentido, Carmela demuestra de forma clara y espontánea una mayor conciencia civil, mientras Paulino, que teme por lo que les podría pasar, llega a reprocharle a su compañera su actitud combativa: “¿Pero desde cuándo te importa a ti un rábano la República? ¿Qué más te da a ti burlarte de ella o de los calzoncillos de Alfonso XIII? [...] Nosotros somos artistas, ¿no? Pues la política nos da igual” (230). En su respuesta, Carmela da en el blanco de lo que Paulino considera una ignominia para su propia carrera: equipara la forzada ridiculización de la República con la especial habilidad de Paulino con los pedos, a la que en más de una ocasión ha tenido que recurrir para salir de situaciones complicadas, pero que él mismo asocia a la falta de dignidad.

Esta comparación, aparentemente inadecuada, subraya la interconexión entre el nivel de especulación político-teórico y el de las acciones cotidianas, enmarcándose en un contexto –el de los espectáculos de *varietés*– que en apariencia parecería alejado de las preocupaciones políticas.⁷ Gracias al planteamiento de estos contrastes, el destinatario del texto de Sanchis Sinisterra percibe la esencia transversal de la cuestión ética e ideológica más allá de los confines limitados que se suelen atribuir al ámbito político.

Aun así, a pesar de la explícita prioridad atribuida a la cuestión ética, la mayor parte del texto dramático se articula justamente alrededor de estas limitaciones sin poderlas resolver nunca del todo: la amenaza a la libertad personificada por las tropas franquistas impone una toma de conciencia más urgente, pero, al mismo tiempo, aquella amenaza afecta a la posibilidad de actuar libremente y dificulta, por lo tanto, el necesario proceso de distanciamiento. Es aquí donde el humor ejerce un papel fundamental.

Lo que aparece como evidente, entre todas las variantes específicas del componente humorístico en el texto de Sanchis Sinisterra, es el principio cómico basado en la dinámica del contraste. Los diálogos de *¡Ay, Carmela!* juegan casi continuamente con elementos clásicos de la comicidad popular tales como las inversiones lingüísticas, la adopción de un registro bajo o incluso escatológico frente a la obligación a expresarse de una forma más solemne ante los militares; o como la evocación por parte de Carmela y Paulino de dos escenarios contrapuestos, con el protagonista hablando de sus celos y deseos materiales en contraste con su pareja, concentrada en las cuestiones más trascendentes que le ha sugerido su estancia entre los muertos por la causa republicana.

También las simplificaciones de la propia Carmela a la hora de interpretar sus experiencias *post mortem* resultan significativas para esta lógica de comicidad. Cuando, por ejemplo, ella le cuenta a Paulino que Federico García Lorca le ha dedicado unos versos, la cita de isotopías realmente presentes en la poética

⁷ También en otros momentos Carmela reprocha a Paulino la falta de valor en la vida de cotidiana. El fragmento más conocido a este respecto es, sin duda, cuando Carmela acusa a su compañero de ser “un cagón”: “Un cagón, Paulino. Las cosas como son. En la escena, un ángel; en la cama, un demonio... Pero, en todo lo demás, un cagón. ¿O no?” (Sanchis Sinisterra 1991: 196).

del granadino –como las hormigas y la simbología del color blanco–⁸ sufre una interpretación cómicamente limitada y algo deformante por parte de la pareja:

CARMELA Yo lo que más entiendo es lo de la agonía / PAULINO Sí, eso sí. Eso se entiende muy bien... En cambio, lo de las hormigas... [...] Ya ves, qué cosa... Silencio blanco sin hormigas... / CARMELA Y eso del sueño que se desvela, también tiene tela.⁹ (Sanchis Sinisterra 1991: 215)

En conjunto, la variedad de principios pragmáticos que provocan los efectos cómicos, convierte el texto de Sanchis Sinisterra en un ejemplo brillante de comicidad popular. Sin embargo, la interacción entre estos vectores cómicos y la situación representada connota dicha comicidad con matices más ricos y complejos. En la ficción, los protagonistas aceptan lo risible de su conducta como una demostración de su espontaneidad frente al poder jerárquico y a la violencia. Asimismo, el receptor implícito de la representación se ríe de lo que hacen Carmela y Paulino, y de sus muchas meteduras de pata, pero lo hace de una forma no distanciada, sino marcada por el hecho de compartir sus dificultades y desventuras. Se trata, en definitiva, del concepto humorístico de Luigi Pirandello.¹⁰ El autor italiano, en su ensayo *L'umorismo*, define el humorismo como el *sentimiento* de lo cómico o, más específicamente, como una suerte de compasión, en el sentido etimológico de compartir el sufrimiento –en latín, *cum + patere*– del otro (Pirandello 2014).

Esta consideración del humorismo como actitud vital frente a la fría organización de la violencia es evidente en muchos de los elementos cómicos presentes en el texto, pero en algunas ocasiones incluso llega a convertirse en reflexión explícita, como se ve en este fragmento de diálogo en el que Carmela protesta por la falta de medios y las condiciones precarias en que han tenido que organizar la velada teatral: “CARMELA Ellos ya se hacen cargo [...] sobre todo aquel oficial gordito y con bigote que, por la chatarra que lleva encima, debe

⁸ Los versos de García Lorca, dedicados a Carmela y compuestos en realidad por Sanchis Sinisterra son los siguientes: “El sueño se desvela por los muros / de tu silencio blanco sin hormigas / pero tu boca empuja las auroras / con pasos de agonía”. Como observa también Aznar Soler (1991), la referencia surrealista a las hormigas es un elemento presente en la obra *Poeta en Nueva York* de Lorca, muy influida, aunque de forma original, por el auge surrealista de aquellos años.

⁹ Además, poco después, como ocurre a menudo en las escenas caricaturescas en las que se interpretan torpemente aspectos impropios de una cuestión, Carmela y Paulino pasan a comentar con más interés los detalles físicos del encuentro: “PAULINO [...] ¿Y te los ha escrito allí mismo? CARMELA Allí mismo. Con un lápiz... estaba en la cola, muy serio, algo borroso ya... Bien trajeado; con agujeros, claro... Pero se le veía un señor...” (1991: 215). Poco después, se alcanza el clímax cómico con la equivocación de Carmela cuando, a la hora de referirse al *Romancero gitano*, habla de un inexistente “Romancero flamenco” (216).

¹⁰ La noción pirandelliana del humorismo es posterior a otro texto fundamental sobre las dinámicas generativas de lo cómico: en el autor italiano se halla sin duda el influjo, al menos parcial, de *La Risa*, el ensayo de 1900 en que Henri Bergson definía la comicidad como una forma de contraste entre la rigidez del sujeto cómico y la fluidez y flexibilidad que precisa la vida. Además, aunque a un nivel menos explícito, en Pirandello se podrían hallar referencias a la obra *El chiste* de Freud, de 1906, quien definía lo cómico como una forma no traumática de traer a luz material potencialmente violento guardado en lo inconsciente.

de ser lo menos general... y que no se ha reído nada en toda la noche" (1991: 240). La referencia evidente al general Franco se convierte aquí en una acusación manifiesta a la incapacidad por parte del poder de reír y de reírse de sí mismo. La sonrisa es lo que le falta al régimen y que en cambio Paulino y Carmela conservan como riqueza.

La especificidad del texto encaja con la visión estética de Sanchis Sinisterra, que también en el manifiesto del teatro fronterizo calificaba a la marginalidad como condición funcional para una exploración fecunda de las posibilidades de expresión. La cultura fronteriza evocada por el autor contrasta con el concepto de pureza expresiva y, basándose en el de contaminación, linda también con los territorios del humorismo:

Hay una cultura fronteriza también, un quehacer intelectual y artístico que se produce en la periferia de las ciencias y de las artes, en los aledaños de cada dominio del saber y de la creación. Una cultura centrífuga y aspirante a la marginalidad –aunque no a la marginación, que es a veces una consecuencia indeseable– y a la exploración de los límites, de los fecundos confines. (Sanchis Sinisterra 1991: 268)

3. HACIA UNA LECTURA METAFÓRICO-PSICOANALÍTICA DEL TRAUMA

Junto a esta dimensión social y civil del texto que hemos intentado analizar a través de algunos aspectos retóricos de *¡Ay, Carmela!*, se puede proponer también otra lectura integrada con la primera, interpretándola como representación simbólica de unos mecanismos psicológicos propios del ser humano frente a condiciones extremas. En esta perspectiva, las dinámicas del deseo adquieren una relevancia esencial y condensan en Carmela, pero sobre todo en Paulino, el núcleo de articulación fundamental.

Al principio del primer acto, el espectador ve a Paulino solo, en el escenario vacío, entre objetos –como una gramola y una bandera republicana– que, por su estado de abandono, presentan casi la calidad de escombros. Este paisaje de ruinas, marcado por la soledad del personaje, es el *locus* en el que se establece el pacto ficcional con el público; así, cuando Paulino, ayudado también por la garrafa de vino de la que bebe varios tragos, evoca a Carmela –el elemento esencial de su deseo–, los indicios contextuales sugieren la idea de que el verdadero objeto de la representación es el universo interior del protagonista.

El aspecto que atribuye una connotación psicológica muy densa a la obra de Sanchis Sinisterra es justamente la soledad de Paulino y la paralela condición de fantasma de su mujer. El estado alucinatorio del protagonista convierte al escenario en una ventana que asoma a su vida psíquica, donde los diálogos con Carmela son en realidad un monólogo alucinado en el que se reproduce la memoria del trauma sufrido en el teatro de Belchite. Dicho en otros términos: parece que asistimos a la soledad de la palabra de Paulino y, a través de esta, a la evocación de su deseo.

Enfocar el análisis de la obra en clave psicológica, además, permite ampliar la lectura de las dinámicas interiores del personaje, en primer lugar consi-

derando su ubicación en el entorno de poder y de lenguaje que lo condiciona. Así, al lado del deseo del protagonista que analizaremos en la parte final, es interesante también la relación que se establece entre Paulino y el poder, personificado por el teniente De Ripamonte. El dato fundamental aquí es que el militar italiano no habla nunca: su presencia en la obra se ejerce básicamente en un nivel simbólico. Es Paulino, siempre sumido en su soledad monológica, quien trata de adaptarse a él y a su 'ley', reproduciendo sus códigos.

Metafóricamente, el intento del protagonista consiste en hablar el mismo lenguaje del poder, para no infringirlo. El resultado es un italiano muy impreciso, que además consigue un notable efecto cómico por las torpes asonancias y los dobles sentidos:

¡Adelante con la prueba de luces, mi teniente! ¡Avanti! ¡Stiamo prestil! ¡Luci, mio tenenti! [...] ¡Los rojos! ¡Los rojos, mi teniente, i rossi! (*apagón total*) ¡No, hombre! ¿Qué hace? No se asuste... ¡Quiero decir los botones rojos! [...] ¡I bottoni rossi! (*se enciende la luz con intensidad media*) ¡Por fin! ¡Eso es! ¡Perfecto! ¡Perfetto, mio tenente! ¡Así! ¡Così,così!... ¡Principio, così! !! bottoni rossi! (Sanchis Sinisterra 1991: 199-200)

Paulino, a diferencia de Carmela, renuncia en ocasiones como esta a la autenticidad de la palabra e intenta, como se ve en su italiano híbrido, incrustarse en el lenguaje del poder, empobrecido por su rígida funcionalidad jerarquizada y autoritaria.

Como se decía, también esta renuncia a la palabra auténtica puede considerarse desde una perspectiva psicoanalítica. En términos lacanianos, el teniente –y, *lato sensu*, los militares– representaría una versión negativa del registro simbólico del individuo o de lo que, en otro momento de la producción del pensador francés, se ha llamado Nombre-del-Padre.¹¹ Este registro es, de por sí, interno a la vida psíquica porque consiste en la asimilación por parte del sujeto de la ley social con sus prohibiciones: si el padre edípico sirve para impedir que el hijo se 'reúna' con la madre, en la vida adulta la relación se traslada a las prohibiciones sociales que el individuo integrado en la sociedad debe respetar para no sufrir la marginación o convertirse en chivo expiatorio.

Aplicando el sistema de interpretación laciano, el Nombre-del-Padre se convierte en una instancia muda, pero presente dentro de nosotros y capaz de devolvernos nuestra propia imagen social. En la economía discursiva de *¡Ay, Carmela!*, esta lógica se articula de forma impactante, porque la efectiva ausencia del opresor representa eficazmente la presencia muda de la ley social –o, en otros términos, del *logos*–¹² que ofrece a los dos protagonistas la posibilidad de expresarse pero que al mismo tiempo limita y moldea sus palabras.

¹¹ El propio Lacan (1975) sostiene que el psicoanálisis es la institución que devuelve dignidad científica y atención crítica al concepto tradicionalmente metafísico de "Nombre del Padre".

¹² Es interesante en este contexto que *Logos* se puede traducir tanto por "lenguaje" como por "ley".

Finalmente, si aceptamos –como se proponía antes– la lectura de la obra como un monólogo conseguido a través de la evocación del fantasma de Carmela por parte de Paulino, esta misma presencia irreal de la mujer adquiere para el protagonista la consistencia de una forma psicótica alucinatoria. Adoptando la terminología de Lacan, perfeccionada en el Seminario de 1955-56, la dinámica propia de la psicosis –forma más grave con respecto a la neurosis porque implica la pérdida del sentido de realidad– es la *forclusión* de lo simbólico, es decir el fracaso o la falta de inscripción de un “significante fundamental” en el registro de lo simbólico: una vez expulsado de lo simbólico, el sujeto se encontraría desprovisto de este significante que volvería a presentarse en forma de alucinación porque, con un proceso mucho más agudo que la simple represión, el significante no se ha integrado en el inconsciente.

En la obra de Sanchis Sinisterra, Paulino rechazaría la representación intolerable de la muerte violenta de su querida Carmela, y ahora la propia Carmela volvería a visitarlo con toda la consistencia de lo real. Según la terminología lacaniana, el retorno de los contenidos *forcluidos* se produce propiamente en *lo real* que, al lado de *lo simbólico* y *lo imaginario*, constituye la tercera dimensión fundamental de la vida psíquica del individuo.¹³

El teatro, en la concepción viva y auto-crítica de Sanchis Sinisterra, se adapta perfectamente a la idea de ser el escenario de la vida psíquica y de los deseos,¹⁴ identificados, de público y personajes. Así, en el caso de *¡Ay, Carmela!*, compartimos como espectadores la dificultad del protagonista que no logra salir de la dimensión mental/teatral para conseguir un encuentro auténtico con Carmela ‘fuera de escena’, encuentro que sin embargo las leyes ineluctables de lo real vuelven imposible.¹⁵ El final del primer acto es, en este sentido, una magnífica metáfora de tal imposibilidad, porque retrata justamente la salida de escena de Carmela y el fracaso de Paulino a la hora de seguirla:

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! (*Intenta incorporarse, pero está como aturcido y, además, se ha lastimado una pierna.*) ¡Carmela, vuelve! ¡Vuelve aquí! ¡Me he roto una pierna! ¡Estoy herido, Carmela! ¡Me he roto...! (*Pero comprueba que no es cierto y se pone en pie, aún ofuscado. Camina cojeando y vuelve a gritar, con menos convicción.*) ¡... una pierna! ¡No puedo andar, Carmela! ¡Te necesito! ¡No puedes dejarme así! ¡Me he quedado cojo...! (*De pronto, la escena se ilumina brillantemente, al tiempo que comienza a sonar a todo volumen el pasodoble "Mi Jaca".*)
PAULINO, *asustado, se inmoviliza, mira las luces y también la sala. Se frota los*

¹³ Lo real es definido en varias ocasiones como lo que es radicalmente Otro, la pura existencia no simbolizada del mundo o, en otros términos, la realidad menos lo simbólico.

¹⁴ Manuel Aznar Soler recuerda que, en una ponencia de 1985, Sanchis Sinisterra definió al público en su aspecto de “receptor implícito”, es decir un “conglomerado de deseos, presuposiciones y cálculos” (1991: 55).

¹⁵ Esto vale también, según Lacan, en la vida psíquica en general. Cuando el psicoanalista francés sostiene que “no hay relación sexual”, se refiere justamente al carácter ilusorio de esa promesa de un encuentro auténtico, que de hecho nunca permite efectuar un encuentro con lo real.

ojos, se tantea la cabeza y, antes de que salga de su estupor, cae rápido el telón).
(Sanchis Sinisterra 1991: 221-222)

Creando en lo que su imaginario le hace ver, y desprovisto de la protección semántica de lo simbólico, Paulino sufre el golpe físico de *lo real*, que lo devuelve con un resbalón al centro del teatro. La dureza de este choque le confirma que nadie puede 'salir de la escena' de su propia vida mental. Hacerlo equivaldría a reconectarse con lo real, es decir renunciar a la autonomía de la vida psíquica que siempre queda ontológicamente separada de lo *Otro* y unirse definitivamente a Él¹⁶ a través de la muerte o de una locura deshumanizante.

En este sentido, y siempre a un nivel metafórico, los síntomas que, a lo largo de *¡Ay, Carmela!*, delatan la separación sustancial entre los dos protagonistas, son señales que se pueden leer como la vuelta progresiva a un orden mental estable en la parte final de la obra, y que nos permiten integrar el valor ético del texto con esta interpretación psicoanalítica. Carmela, por ejemplo, escucha ruidos de guerra que Paulino, en su teatro vacío, no puede oír (1991: 220-221); de forma parecida, la compañera de Paulino no puede percibir los sabores de la comida y, sin esconder nunca su *status* de difunta, rechaza el contacto físico que tanto desearía su marido.

Finalmente, en el epílogo, esta separación parece declinarse como una toma de conciencia por parte de Paulino, que reitera su dolida amenaza de marcharse frente a la actitud ausente de Carmela, ya del todo concentrada en un diálogo imaginario con los mártires de las brigadas internacionales. Paulino –y con él los espectadores– puede finalmente acoger el duelo de la tragedia colectiva y personal que ha vivido; mientras el fantasma de Carmela progresivamente lo abandona, quedando solo su nombre en la canción que comienza a escucharse "inexplicablemente" (1991: 264) al final del texto.

Para concluir de acuerdo con la línea interpretativa adoptada hasta aquí, podríamos decir que Carmela se ha convertido en texto, en alegoría de la memoria auténtica, y Paulino en el depositario responsable del legado ético y civil de su compañera y de lo que ella representa. Esto es la elaboración del duelo: adquirir la conciencia de que algo querido que deja de existir en lo real solo puede ser guardado, admirado y *sentido* en la realidad de nuestro mundo imaginario, junto con nuestras creencias éticas y nuestras esperanzas, para mantenerse presente.

OBRAS CITADAS

- Aznar Soler, Manuel (1991): "Introducción" a José Sanchis Sinisterra, *Ñaque-¡Ay, Carmela!*. Madrid, Cátedra, pp. 9-120.
Barbáchano, Carlos (1999): *Entre cine y literatura*, Zaragoza, Prames.
Bergson, Henri (1985): *La risa*, Madrid, Sarpe.

¹⁶ En la teoría lacaniana, este "Él" es el gran otro, la Cosa (*Das Ding*), que en última instancia coincide con la muerte y que ejerce la atracción fundamental para nuestra vida psíquica porque con su entereza resolvería nuestra separación de lo Real.

- Freud, Sigmund (1979): "El chiste y su relación con lo inconsciente". En: *Obras Completas*, vol. 8. Buenos Aires, Amorrortu.
- Labany, Jo (2002): *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford, OUP.
- Lacan, Jacques (1975): *Escritos 1*. Buenos Aires, Paidós.
- (2006): *Obras Escogidas*. Barcelona, RBA.
- Manzoni, Alessandro (1881): *Opere varie*. Milán, Fratelli Rechiedei.
- Moreiras Menor, Cristina, (2002): *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*. Madrid, Ediciones Libertarias.
- Pirandello, Luigi (2014): *L'umorismo*. Milán, Mondadori.
- Ríos Carratalá, Juan A. (2000): *El teatro en el cine español*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Sanchis Sinisterra, José (1991): *Ñaque-¡Ay, Carmela!*. Madrid, Cátedra.
- (1987): "Teatro en un baño turco". En: *Congrés Internacional de Teatre a Catalunya 1985. Actes*, t. iv. Barcelona, Institut de Teatre, pp. 131-143.
- Saura, Carlos (dir.): *¡Ay, Carmela!* (Película. España-Italia, 1990).
- Wood, Guy (2007): "Luis Buñuel, Carlos Saura y la creación de *La caza*". En: Javier Herrera y Cristina Martínez-Carazo (eds.), *Hispanismo y cine*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.