

**Actas del**  
**VI Congreso Internacional**  
***CELEHIS* de Literatura**  
Literatura argentina, española y latinoamericana



(Rufino Tamayo, Sandías, 1968)

**6, 7 y 8 de noviembre de 2017**  
**Mar del Plata, Argentina**



Actas del VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura / Acosta, Ricardo ... [et al.] ; compilado por Virginia P. Forace; María Pía Pasetti. - 1a ed . - Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-544-817-9

1. Estudios Literarios. 2. Actas de Congresos. I. Acosta, Ricardo, II. Forace, Virginia P., comp. III. Pasetti, María Pía, comp.

CDD 807

Fecha de catalogación: 21/03/2018





CENTRO DE LETRAS HISPANICAS

Facultad de Humanidades / UNMSM  
Portal de Encuentros

## **Espacios utópicos y heterotópicos en *¡Ay, Carmela!*, de Carlos Saura: una propuesta de análisis**

Daniela C. Serber

USAL

### **1. Introducción**

En el marco de los estudios comparatísticos e intermediales, la vinculación entre la literatura y el cine es recurrentemente estudiada y, en la actualidad, el ámbito que abarca es amplio y heterógeno (Pérez Bowie 2004)<sup>1</sup>. Dentro de este vasto panorama, una de las relaciones consideradas desde los inicios es la del teatro y el cine: hay numerosos estudios que analizan los puntos de contacto y de diferencia entre ellos, como así también las mutuas influencias (Romanguera i Ramió *et al.* 1989; Sánchez Noriega 2000; Gutiérrez Carbajo 2008; Pérez Bowie 2010).

En el presente trabajo, abordaremos el tratamiento del espacio como uno de los elementos de la figuración de la Guerra Civil Española y sus consecuencias en *¡Ay, Carmela!* (1990), de Carlos Saura, transposición fílmica de la obra teatral homónima del dramaturgo español José Sanchis Sinisterra. Como punto de partida teórico, consideramos los conceptos de utopía y heterotopía foucaultianos. Como herramienta de análisis, privilegiamos la semiótica del cine a fin de estudiar los recursos morfológicos, sintácticos y de puntuación fílmicos utilizados en la construcción del espacio y de su significación en relación con la memoria histórica.

---

<sup>1</sup> Archivo digital sin paginación.

## 2. Figuración de la Guerra Civil Española en *¡Ay, Carmela!*, de Saura: el espacio teatral

El filme *¡Ay, Carmela!* se encuadra dentro del llamado “género guerra civil” – nacido como tal durante la Transición–, que mantiene la función de contribuir al consenso sobre el pasado que el cine ya tenía durante el franquismo, es decir, que apela a la construcción de la memoria (Nieto Ferrando 2016)<sup>2</sup>. La verosimilitud histórica es uno de sus principios; además, los personajes y los acontecimientos tienen carácter sinecdótico, ya que una intra/microhistoria se erige como concreción de referenciales situaciones generales o de grupos más amplios (Nieto Ferrando 2016).

Este patrón al que responde la obra de Saura difiere estructuralmente de la propuesta de Sanchis Sinisterra: siguiendo la tipología de transposiciones cinematográficas propuesta por Adriana Cid (2011)<sup>3</sup>, que gira en torno del eje proximidad/distancia –superador del de traición/fidelidad–, el filme podría enmarcarse en la modalidad denominada “transposición de proximidad relativa o como reorientación”, ya que “presenta una relectura del texto literario que coloca ciertos acentos, modifica elementos de manera más o menos pronunciada y llega a plantearse – incluso– decididas diferencias”.

En la película, por ejemplo, el espacio escénico reducido al teatro en ruinas del texto teatral se amplía en espacios interiores y exteriores con distintas connotaciones. Sin embargo, la diferencia más evidente y sustancial es la estructura compositiva: mientras que Sanchis Sinisterra apela a un lector/espectador activo a través de una estructura construida sobre distintos niveles temporales y espaciales (y, por lo tanto, de significación), sobre lo metateatral y sobre el distanciamiento, que apunta a la reflexión

---

<sup>2</sup> Archivo digital sin paginación.

<sup>3</sup> Archivo digital sin paginación.

acerca de la memoria y su construcción<sup>4</sup>, Saura elige una narración lineal cronológicamente, de estética realista, con aspectos melodramáticos, que, lejos del extrañamiento, provocan la identificación a partir de la compasión, lo cual, según Aristóteles, conduce a la catarsis. Natalia Corbellini (2014)<sup>5</sup> lo explica haciendo hincapié en la ineludible diferencia del contexto de producción de los textos: mientras que el literario fue escrito en 1986 y publicado en 1987, cuando el interés sobre la Guerra Civil y la intención del dramaturgo establecían un contrapunto con la España de esos años, el estreno del filmico “coincide con una incipiente y generalizada vuelta al pasado e intento de reconstrucción de la memoria histórica que se da en diferentes ámbitos culturales [...]”. En este sentido, José Colmeiro (2005), en su exploración sobre el uso de la metateatralidad en el cine de Saura como instrumento de autorreflexividad, alegoría, memoria y catarsis, agrega que la apertura de esos años le permite al director

otros planteamientos dramáticos más abiertos e integradores, en el que las posibilidades expresivas que ofrece la metateatralidad del gran espectáculo, brillante y sobrecogedor en el plano visual, musical y escenográfico, favorecen unas nuevas formas más efectivas de catarsis colectiva y exorcismo de los fantasmas del pasado (141).

No obstante, a pesar de estas diferencias, en ambos textos, el teatro tiene, con distintas intensidades, un lugar privilegiado.

Michel Foucault (2010), en sus conferencias tituladas “Las heteropías” y “Espacios diferentes”, aborda el giro espacial del siglo XX y desarrolla los conceptos de utopía –emplazamiento irreal que mantiene con el espacio real una relación de analogía o inversión– y heterotopía –contraemplazamientos, lugares reales fuera de todos los lugares, aunque sean efectivamente localizables; diferentes de los emplazamientos que

---

<sup>4</sup> Para el análisis de la obra teatral, cfr. Sosa 2004.

<sup>5</sup> Archivo digital sin paginación.

reflejan o de los cuales hablan– (69-70). El teatro y el cine son heterotópicos: “el teatro hace suceder sobre el rectángulo de la escena toda una serie de lugares que son ajenos unos a otros; [...] el cine es una muy curiosa sala rectangular cuyo fondo, sobre una pantalla de dos dimensiones, se proyecta un espacio de tres dimensiones” (Foucault 2010: 75). En tanto que las heterotopías están ligadas, en general, a recortes de tiempo y abren heterocronías, el teatro, en el modo de la fiesta, al ligarse con lo que tiene el tiempo de insustancial, precario y pasajero, es, además, una heterotopía crónica y no eternizante (Foucault 2010: 77).

A partir de estos conceptos, podríamos analizar tres escenas que se desarrollan sobre un escenario en *¡Ay, Carmela!*: la del frente de Aragón, la del “interrogatorio” en el teatro Goya y la de la velada en homenaje del Ejército nacional. Tomaremos solamente la primera como ejemplo.

### **2.1. En el frente de Aragón: la utopía republicana**

El primer escenario que encontramos en la película es el montado en un espacio cerrado en medio de las ruinas de un pueblo de Aragón en 1938, como lo indica la didascalía, en pleno frente republicano. Saura recurre a todo tipo de recursos cinematográficos para construir ese ambiente. El filme comienza con el montaje alternado de planos del pueblo destruido, subrayado por la canción “El Ejército del Ebro” como música extradiegética: van apareciendo –a través de paneos o cámaras fijas– figuras del lugar, soldados, vehículos de guerra; luego, diversos intertextos: grafitis en un tanque y en las paredes que aluden a la contienda, al frente, a las asociaciones políticas, como la Confederación Nacional del Trabajo-Asociación Internacional de los Trabajadores (CNT-AIT), ligadas al anarquismo, y el Partido Obrero de Unificación Marxista (POUM); asimismo, gran cantidad de afiches rotos,

despegados, asociados al bando republicano, al antifascismo, a las Brigadas Internacionales. Entre ellos, disruptivo, uno que anuncia el espectáculo de Carmela y Paulino. Se trata de un paneo de búsqueda –en contrapunto con una voz fuera de campo (solapada) de tono festivo que se dirige a un público (lo que genera un efecto acusmático, de intriga)– que termina en un plano de la camioneta de estos artistas de variedades y cierra con un plano detalle de la inscripción en la lona del vehículo: “Carmela y Paulino, varietés a la fino”. Ese plano detalle del intertexto funciona como signo de puntuación entre esta secuencia y la que sigue, que se abre con la entrada de Carmela en el escenario ante un público que reúne milicianos, hombres y mujeres, niños y ancianos. Esa puntuación, subrayada por el final del parlamento de presentación de Carmela por parte de (ahora lo sabemos) Paulino, nos remite al intertexto como instrumento del cine mudo, aunque resemantizado en este caso, ya que oficia, metafóricamente, de telón teatral, el cual se levantará en la próxima secuencia.

Ese improvisado teatro, analizado como espacio heterotópico, anula su emplazamiento bélico, cifrado en los uniformes de gran parte de su público y en el ruido de los aviones que suspende el tiempo de la fiesta, que traslada la atención hacia el fuera campo en ruinas, ya conocido por el espectador, y que da cuenta de la heterocronía con la que se liga. Dentro de ese espacio heterotópico, en el escenario mismo, también se suceden elementos que se contraponen, que contrastan, que son, en palabras de Foucault, ajenos unos a otros: el baile típico al son de “Mi jaca”, la recitación del poema “A Lister, jefe en los ejércitos del Ebro”, de Antonio Machado, ícono republicano, el número de las flatulencias de Paulino y, por último, el corto cuadro de la República. Todo ello, en un escenario que tiene la bandera republicana y la de la CNT-AIT como única escenografía.

Tras el número de las flatulencias, dos soldados cierran un improvisado telón, una marca de puntuación dentro de la misma escena. Comienza a sonar el Himno de Riego, el telón vuelve a abrirse y, en un plano general de encuadre frontal, se muestra la iconografía de la República más difundida, encarnada por Carmela, Paulino y Gustavete, convertida en un cuadro viviente: una mujer bella vestida de blanco con rojo gorro frigio y corona de laureles (símbolo de la victoria), con una balanza (símbolo de la justicia) en su mano izquierda, secundada por la bandera republicana, acompañada del león (que aquí simboliza el valor del pueblo y no a la monarquía) y, en lugar de la inscripción “libertad, igualdad y fraternidad” de la Revolución Francesa, la frase “para atrás ni para tomar impulso”. Se suma también la figura de un soldado en la piel de Paulino. Todos, artistas y público, cantan dos estrofas de la letra popular y satírica del Himno de Riego contra la Iglesia y la Monarquía.

Así, el escenario y el espacio teatral todo se ha transformado en el lugar de la utopía. La música festiva, la letra satírica, el fuerte cromatismo de la representación de la República (que contrasta con el del ambiente y del público) y el manejo de la luz (los rayos del sol que ingresan por la pequeñas ventanas e iluminan el cuadro) subrayan esta idea. Tras el estallido del público viviendo a la República, los soldados motivados a la lucha y las amplias sonrisas en primeros planos, la utopía culmina: tras un corte seco, encontramos a los artistas en su camioneta en el espacio nocturno de las ruinas del pueblo como inicio de una nueva secuencia que nos lleva a la realidad de la guerra.

### **3. A modo de cierre: la experiencia mixta del espejo**

En la película de Saura, el teatro (y, específicamente, el escenario) se erige como espacio de figuración de la Guerra Civil Española y sus consecuencias. Las nociones de

espacio utópico y heterotópico profundizan su significación, teniendo en cuenta, además, el contexto de producción de la obra.

Si retomamos el análisis de Colmeiro (2005), podemos reflexionar sobre los efectos en el espectador (principalmente, de los 90) en términos de esa experiencia mixta que es para Foucault (2010) el espejo: por un lado, utopía, lugar sin lugar, ya que en él nos vemos donde no estamos; pero también heterotopía, porque existe realmente y tiene un efecto de rebote respecto del sitio que ocupamos: es decir, nos descubrimos ausentes en el lugar donde estamos y nos vemos; así, a partir de esa mirada proveniente del espacio virtual, volvemos nuestros ojos hacia nosotros mismos y nos reconstituimos en donde estamos (70-71).

Tal vez, los rasgos del melodrama que atraviesan *¡Ay, Carmela!* y el recurso metaficcional del teatro y el cine dentro del cine nos conducen a vernos reflejados en esa historia, a la identificación que nos genera temor y compasión y que llevan a la catarsis. El filme, entonces, se transforma en el espejo foucaultiano en el que somos y no somos. Ese pasado silenciado –ese espacio, ese tiempo, esos hombres y mujeres– que se reflejan en el emplazamiento irreal del metafórico espejo que es la imagen cinematográfica, se une con nuestro presente, que debe darle voz.

### Referencias bibliográficas

- Cid, Adriana (2011). “Pasajes de la literatura al cine. Algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición filmica”. *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina*, N° 63/64: 19-40. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=pasajes-literatura-cine-algunas-reflexiones>
- Colmeiro, José (2005). “Psicodrama y catarsis: Carlos Saura y los escenarios de la memoria”. En *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos/Memoria Rota. Exilios y Heterodoxias. 124-142.
- Corbellini, Natalia (2014). “Tiempo dramático y narración en *¡Ay, Carmela!* de José Sanchis Sinisterra, y en su versión cinematográfica con guión de Rafael Azcona y Carlos Saura”. En *Actas del congreso ATEACOMP*. Disponible en: <http://ateacomp.wordpress.com/actas-2014>

- Foucault, Michel (2010). "Las heterotopías" y "Espacios diferentes". En *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva visión. 19-32 y 63-81.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (2008). "Algunos textos narrativos y teatrales sobre la guerra civil española y sus adaptaciones cinematográficas". *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, N° 5: 213-230. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6044985>
- Nieto Ferrando, Jorge (2016). "Introducción al cine de ficción sobre la guerra civil como género cinematográfico. Terror, historia y melodrama". Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9w2g1>
- Pérez Bowie, José Antonio (2004). "La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes". *Signa*, N° 13: 296-300. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6t0z6>
- Pérez Bowie, José Antonio (2010). "La teatralidad en la pantalla. Ensayo de tipología". *Signa*, N° 19: 35-62. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj6803>
- Romanguera i Ramió, Joaquim *et al.* (1989). "Teatro y cine". En *Textos y manifiestos del cine. Estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Madrid: Cátedra/Signo e imagen. 433-449.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Sanchis Sinisterra, José. *Ñaque. ¡Ay, Carmela!* Madrid: Cátedra/Letras Hispánicas.
- Saura, Carlos (1990). *¡Ay, Carmela!* España/Italia: Iberoamericana Films/Ellepi/RTVE.
- Sosa, Marcela (2004). *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*. Valladolid: Universidad de Valladolid.