

Comer en la guerra civil: representación y papel de la comida en *¡Ay, Carmela!*, de Carlos Saura

Jean-Pierre CASTELLANI

Universidad F. Rabelais, Tours (Francia)

RESUMEN

Se trata de un acercamiento al papel de los sentidos en la narración y en el discurso fílmico intentando aclarar esa paradoja: el cine sólo da imágenes y no puede más que sugerir las sensaciones táctiles u olorosas. El ejemplo de Carlos Saura y de su guionista Rafael Azcona es particularmente significativo, sobre todo en la película *¡Ay, Carmela!*

Palabras clave: Cine, comida, sentidos, guerra civil, espectáculo.

ABSTRACT

This work analyses the role of senses in the movie world, even if cinema can offer only images to its public, and it can just suggest tactile and smelling sensations. For example, it is especially remarkable to see how Carlos Saura and the scripter Rafael Azcona solved this problem in the movie *¡Ay, Carmela!*

Key words: Cinema, Food, Senses, Spanish Civil War, Shows.

En este volumen centrado en el papel de los sentidos en la literatura y las artes, nos parece significativo considerar la representación y el papel de la comida en el cine y más particularmente en la película *¡Ay, Carmela!* de Carlos Saura. Esta selección se puede justificar por varios motivos: primero, el cine, en la medida en que, según la palabra de Paul Valéry, es fundamentalmente, un *sueño extrañamente penetrado de real*, tiene por vocación mostrar a los individuos que son los héroes de las historias contadas, en un comportamiento cotidiano, comiendo, en todos

los momentos estratégicos del día de una vida –desayuno, almuerzo, merienda y cena–, sólo para facilitar el encuentro, la discusión y la confrontación entre ellos. El cine, como el teatro, recurre a menudo a esta situación natural, con el riesgo de estar estático, para fijar la atención sobre lo que dicen diferentes personajes. El comedor, la cocina o el salón del espacio familiar, el bar o el restaurante del espacio público, son así el marco de numerosas escenas en las cuales, comiendo o tomando un café, la gente habla y se define.

Por otra parte, en la medida en que *¡Ay, Carmela!* es una película que presenta las aventuras y desventuras de unos cómicos del teatro de los ejércitos republicanos durante la batalla del Ebro en Marzo de 1938, durante la guerra civil española, es de esperar cierto número de secuencias habituales en este tipo de película: comidas frugales por culpa de las dificultades de los enfrentamientos, compartidas por unos combatientes hambrientos y enflaquecidos, obligados a comer en unas pobres escudillas. En estos casos, la falta de comida es un elemento añadido a las condiciones de vida, a circunstancias climatológicas adversas como el frío, la lluvia o la niebla, para significar bien la delicada situación física, mental y moral de los soldados. Veremos en qué medida la película de Saura corresponde a este modelo tradicional pero también en qué difiere para alcanzar, con mayor originalidad, significaciones más complejas.

El segundo motivo que puede justificar este enfoque, es la presencia al lado del mismo Saura, de Rafael Azcona como guionista. Una rápida ojeada a la lista de los guiones firmados por Azcona, desde sus principios, como un examen de sus declaraciones en diversas entrevistas, atestiguan la importancia de la comida en las historias que cuenta, hasta considerarla quizás no como un medio común de reunir personajes sino más bien como una verdadera obsesión personal. El problema es medir la importancia de este realismo fundado en una evocación muy precisa, voluntario, y de manera evidente, objeto de todas las atenciones tanto del guionista como del director, y ver en qué, a partir de este efecto de realismo, se puede desembocar en otros elementos, más simbólicos, esenciales al mensaje del discurso fílmico.

Algunos ejemplos son significativos de esta presencia de la comida en la inspiración de Azcona. A Berlanga le ofrece *Plácido* (1961) en que cuenta la historia de una campaña de falsa caridad que adopta el eslogan “Siente a un pobre a su mesa”. Con *La Vaquilla* (1985) ya se refiere a una historia situada en la guerra civil con esta burlesca expedición organizada por unos soldados republicanos que pasan al campo franquista buscando una vaquilla que pueda alimentarlos. Se descubre también, en esta película, la representación de un ejército franquista que come bien frente a unos republicanos hambrientos, presentes en *¡Ay, Carmela!*. De tono satírico y narrativo la comida puede llegar a ser también una fuente de bufonería como en *Moros y Cristianos* (1987) con esa irrisoria promoción de productos de Navidad.

A Fernando Trueba, con *La niña de tus ojos* (1998) proporciona de nuevo un esquema bastante cercano al de *¡Ay, Carmela!* por el intermedio de un grupo de artistas españoles invitados en la Alemania nazi para rodar en los estudios de la UFA en Berlín, una versión en dos idiomas –alemán y español– de un drama musi-

cal andaluz. El relato contiene secuencias en que la comida tradicional que comparten es una manera para estos cómicos, obligados a someterse a las órdenes y a los caprichos de los alemanes dominadores, a volver a encontrar su identidad española, asimismo el plato compartido por la heroína femenina de la tropa con los presos extranjeros es una manera de decir la solidaridad con ellos. En este caso, también, encontramos temas comunes a esta película y a *¡Ay, Carmela!* significativos de líneas constantes en los temas presentados por Azcona.

Pero Azcona ha demostrado, sobre todo con otras dos producciones, las aptitudes narrativas y dramáticas de la comida en el cine. Con *La grande Bouffe* (1973) de Marco Ferreri, dedica una película entera a este tema. A través de la historia de cuatro burgueses, un piloto, un restaurador, un juez y un animador de radio, que deciden comer sin medida ni razón, denuncia la sociedad de consumo. Tragándose como glotones todos esos platos, avanzan de manera ineludible hacia la muerte. Pues se ve que aquí el tratamiento de la comida no sólo es realista sino que es ante todo la base de una fábula política. Tendencia presente en otra película que Azcona firma con Ferreri *Y'a bon les blancs* (1987). Aquí son dos amables miembros de una organización de lucha contra el hambre en el mundo los que se hacen comer por las personas a las que pretendían ayudar.

En su colaboración con Saura, de seis películas en totalidad, destaquemos entre otras, *Ana y los lobos* (1972) con la secuencia en que la familia, regentada por la madre omnipotente, presenta en un carrito sobrecargado, platos succulentos para meter en razón a uno de los tres hermanos, el que ha escogido ser anacoreta y encerrarse en una cueva, lejos de las tentaciones.

Las entrevistas de Azcona con su amigo, el escritor Manuel Vicent, oriundo de la región mediterránea de Valencia, publicadas bajo el título evocador de *Memorias de sobremesa* (1998) confirman la importancia que tienen a sus ojos los placeres de la mesa hasta tal punto que, a menudo, en sus respuestas se vale de metáforas gastronómicas. Así confiesa a propósito de sus gustos de lector: *esto de la lectura es un poco como la comida: hay autores y platos, seguramente exquisitos, pero que a uno se le indigestionan. En cambio, de otros se repite siempre, un poco como cuenta Camba que hacía cuando le servían en la mesa algo que le gustaba: lo tomaba de primero, de segundo y de postre*¹.

Con *¡Ay, Carmela!* (1990), Azcona reanuda su trabajo con Saura después de seis años de interrupción en su colaboración y, hasta ahora, es su última producción común. Se trata de una adaptación muy libre, en 1990, de la obra de teatro escrita y creada por José Sanchís Sinisterra en 1987. Guardando su visión crítica de la guerra civil, lo que es para él una obligación moral y una búsqueda permanente todavía sin terminar: quizás se acabe el día en que realice *Esa luz*. Saura sitúa esta película en su reflexión a la vez sobre la representación del Gran Teatro del Mundo y sobre el espectáculo, confundidos baile y cante, que va de *Carmen* a *Tango*.

¹ Harguindey, A. S.; Azcona, Rafael, y Vicent, Manuel, *Memorias de sobremesa*, El País-Aguilar, Madrid, 1998.

Esta película sobre el terrible enfrentamiento fratricida de 36 no es una película de guerra, como se dice de una película de capa y espada o de ciencia-ficción sino un discurso sobre la guerra, que toma el partido de las víctimas, de los débiles, hasta de los cobardes alabando a la vez el sacrificio de la heroína. Se encuentran cierto número de temas-claves en el itinerario de Saura: la interrogación sobre la responsabilidad, la traición, las relaciones entre realidad y ficción, la teatralidad del mundo, el poder fascista.

Esta tragi-comedia presenta, desde los créditos, planos que muestran un espacio destruido: un pueblo arruinado, los restos de una iglesia bombardeada, unos muros cubiertos de carteles desgarrados y unos soldados sentados contra la pared. Uno de ellos se abriga detrás de unos sacos de arena y está comiendo.

De estos primeros planos que constituyen, en realidad, unos créditos no sólo narrativos sino ya una fuente preciosa, en el plano narrativo, para comprender la continuación de la historia, se desprende una impresión de fin, de derrota, de abandono que la obra de teatro reflejaba todavía más. En efecto, cuando se abre el telón, se distingue en un decorado negro, lúgubre, hasta fúnebre, a un hombre, Paulino, que titubea con una botella de vino entre las manos. Sin embargo, una diferencia esencial separa las dos situaciones: mientras las acotaciones indican claramente, en el teatro, y casi de manera provocadora, que *la acción no ocurrió en Belchite en marzo de 1938*, las palabras escritas en la superficie de la pantalla por la voz omnisciente del director precisan: *Frente de Aragón 1938*.

Así se descubre inmediatamente en Saura, de manera explícita, una voluntad y una reivindicación de historicidad, de verismo, de apego a una realidad espacio-temporal rechazada por el dramaturgo. Por otra parte, la banda de sonido pasa en continuo la canción de los combatientes republicanos durante la batalla del Ebro, que le da su título a la película y que instaura, desde el principio, por su ritmo y su letra, una oposición entre una alegría, una vitalidad y una fuerza belicosa y victoriosa, en el plano artístico y una situación dominada de hecho por la derrota, la tristeza y el miedo.

Encontramos precisamente este desfase entre el primer segmento narrativo diegético que presenta una serie de números musicales, poéticos y cómicos dados por el teatro en el ejército, animado por la tropa de *Carmela y Paulino variétés a lo fino*, y la comida que toman los artistas en la camioneta al final de la representación. El espectáculo, con las canciones alegres, verdes y patrióticas de Carmela, llena de gracia y de sensualidad, los versos líricos de Machado recitados por Paulino y el himno republicano de Riego habían creado una atmósfera eufórica en todos los espectadores, a pesar de las amenazas de los aviones alemanes. Mientras todavía se oyen, durante algunos segundos, los últimos ecos de esos gritos de *Libertad*, encontramos de nuevo a los artistas en su camioneta. El fondo musical que va a ocupar el espacio sonoro, a lo largo de la secuencia, da la tonalidad diferente de la escena: en efecto, hasta el final de la comida se oye una voz triste que canta *El Frente de Gandesa*, canción del soldado a su amada de quien está separado y de quien espera una carta.

A la fuerza colectiva de la representación, dominada por movimientos dinámicos, los colores tornasolados del vestido de bailarina de Carmela, las voces de

los espectadores reunidos en un grupo solidario, fraternal, lleno de fe en la victoria, se opone el espacio cerrado de esta camioneta, distante de las demás, este cromatismo de claroscuro que da a la escena un tono de velatorio bastante lúgubre. Alumbrados tan sólo por miserables velas, los tres personajes aparecen sistemáticamente sacados en planos cercanos que contrastan con los movimientos de *travelling* o los planos de conjunto utilizados para describir antes el espectáculo en el escenario y en la sala; los primeros planos concentran la atención de los comensales en el plato en que se encuentra la poca comida que deben compartir. Excepto la melancólica canción que se oye a lo lejos, ninguna música ahora, sino primero, en una primera fase, un diálogo patético acerca del reparto, entre Paulino, Carmela y Gustavete, de las once lonchas de mortadela y de algunos pedazos de pan.

Aquí no se trata solamente del tema habitual de los cómicos de la legua que se mueren de hambre y vuelven a la dura realidad cotidiana tras la frivolidad de la representación sino más bien de la batalla despiadada entre unos seres con el estómago vacío que defienden su propio interés sin preocuparse por los demás. Como en las novelas picarescas, los personajes evolucionan en función de su instinto más primitivo, más allá de cualquier solidaridad. Procurando engañar al pobre Gustavete porque es joven, mudo y solo en el mundo Paulino ya no está en su *faceta rapsoda* que reivindicaba en el momento de declamar el poema de Machado y vuelve a ser un hombre embustero, taimado, egoísta que intenta sacar provecho de la ingenuidad del pobre chico. Ya no es aquel cantante rapsoda que iba de ciudad a ciudad recitando poemas épicos sino un miserable ser humano al que condena Carmela metiéndolo en razón.

Uno no deja de pensar en el pobre Guzmán de Alfarache engañado por la dueña de la venta, en la anécdota de la tortilla o en la pareja formada por Lazarillo de Tormes y su amo ciego que riñen por un miserable racimo de uvas o un jarro de vino. Encontramos en la dirección fílmica un valor plástico idéntico y una semejante voluptuosidad en el acto de comer las cosas más pobres.

La relación con el universo de la picaresca se impone todavía más con la segunda fase de la comida constituida por la evocación lírica, por Paulino, de las comidas que los curas le ofrecían antes en el seminario, verdaderas *panzadas* que recuerda bien vivas en el paladar. Ahí se reconoce la sensibilidad de Azcona a la comida valenciana: la referencia golosa a aquel arroz con mariscos, a aquella salsa extraordinaria, *cojonuda* dice el texto, de manera más pintoresca y familiar. Con los ojos brillantes, Paulino, que come estas dos lonchas de mortadela, detalla de manera casi sensual los elementos de estas representaciones, bajo la mirada maravillada de Gustavete: *El día del santo rector lo hacían con mariscos. El arroz, digo. Pero, mariscos, mariscos, ¿eh? Y además en cantidad: gambas, carabineros, mejillones*. Es sencillamente una poetización de la realidad por el discurso verbal, el hecho de nombrar aquellos platos exquisitos basta para alimentar a esos desgraciados y a hacerles recuperar una comunión que habían perdido antes. Gustavete comparte aquel recuerdo escribiendo y añadiendo en su pizarra la palabra mágica de *centollo* que los reúne ahora en una sonrisa compartida.

Esta acumulación de palabras que son tantas delicias: arroz con ajo y aceite, pescado, gambas, mejillones inicia un proceso de exorcismo del hambre y el centollo que se adivina majestuoso y bello, simboliza aquel movimiento. Entonces esta comida, miserable en la realidad de esta velada en plena guerra, se convierte, por la magia del discurso, en un maravilloso banquete que les hace olvidar su triste condición durante algunos segundos. También se puede pensar en el elogio poético de la “pesca de los atunes” al principio de *La ilustre fregona* en que se pasa, en Cervantes, de un realismo degradante a un universo de quimeras, de la sórdida almadraba a una picaresca transfigurada.

Pues esta secuencia de comida no es para Saura ni para Azcona, el simple marco de un cotidiano, ni una manera práctica de reunir a esos tres personajes sino un medio de situarlos bien desde el principio de la narración fílmica, cada uno en su sitio: Paulino preocupado por salvar a su pellejo y capaz de hacerlo también por sus talentos de cómico que sabe jugar con las palabras, Carmela más generosa y atenta a los demás y Gustavete, posible víctima de la maldad humana pero dotado de una gran fuerza instintiva y de sensibilidad.

Este momento mágico desaparece en la secuencia siguiente en la que los soldados y los médicos despiertan en medio de la noche a hombres y mujeres dormidos en la iglesia que les sirve de refugio para la noche. Es significativo oír las protestas de Carmela que exclama: *Aquí o nos matan de una bomba o nos morimos de hambre o nos quedamos pajaritos de frío*, y Paulino añade: *Aquí ni comer, ni dormir [...]*.

Tras su detención por los soldados franquistas, en pleno campo, el trio, unido de ahora en adelante para siempre, racimo humano que no se va a separar sino con la muerte trágica de Carmela, es interrogado por un teniente en los locales del poder nacionalista que, por lo visto, se instala en este edificio. Un corte en seco nos permite encontrarlos de nuevo directamente, tras una fuerte elipsis, en el despacho donde reina ese oficial. Rápidamente el interrogatorio que conduce el teniente de manera apremiante, acerca de las piezas de convicción que traicionan su adhesión al campo republicano, como la bandera o la cabeza de león, cobra un tono mucho más humillante y agresivo con la copiosa comida que un edecán le sirve en la mesa.

A pesar de su frugalidad –una sopa de garbanzos, un pedazo de pan y una garrafa de vino tinto– esta merienda aparece como una provocación para esos seres cansados y hambrientos después de su periplo nocturno. La manera ceremoniosa de llevar la bandeja, el hecho de que la sopa quede bien calentita protegida por un plato, los modales obsequiosos del adjunto, el puesto central en medio de la mesa pues en el centro del campo dado el enfoque de la cámara, contribuyen a asociar el poder político y policial de ese oficial y la comida que se traga con deleite perverso, bajo la mirada envidiosa del trio. Es evidente que, sin la presencia de la comida llena de sentido, esta escena no tendría la misma fuerza. La sopa humeante es, para ellos, una condena tan fuerte como los propósitos amenazantes del teniente.

Aquí no hay ninguna poetización de la realidad sino, al contrario, una utilización de su aspecto más directo y más concreto. Lo que come el representante del

franquismo triunfante llega a ser un verdadero festín que traduce claramente su superioridad despreciativa. A la sensualidad valenciana de los recuerdos del seminario se opone la sequedad de la cena típicamente castellana que toma ese oficial despiadado, cínico, perfecta figura de los vencedores. Pasamos de las maravillas de los mariscos que pueblan la imaginación de Paulino y de Gustavete a la dura realidad de los garbanzos que saborea el teniente franquista, al mismo tiempo que los va interrogando y anunciando su encarcelamiento.

El contraste es impresionante con la nueva situación creada por su contrato al lado del oficial Ripamonte que los asocia a la preparación del espectáculo que tiene que dar a las autoridades del régimen fascista. Para ilustrar este cambio de estatuto, este paso de la triste condición de presos perseguidos y humiliados, a la más comfortable de cómicos mimados, nuevo símbolo gastronómico utilizado en la narración.

En efecto, después de la entrevista con el teniente italiano, en el teatro Goya, naturalmente es en la cantina exterior de los soldados franquistas donde volvemos a encontrar a los tres actores saboreando pastas. Como lo requiere la estructura narrativa de la película, fundada en episodios correlativos, a base de oposiciones muy fuertes e inversiones significativas, esta secuencia constituye una contradicción rigurosa con la de la camioneta. Se pasa de un espacio cerrado a un lugar exterior, del claroscuro de la noche melancólica tras la revista republicana a la luz cruda de esa cantina instalada en la calle. A la fijeza de la cámara en el primer caso sucede un movimiento de travelling lateral que describe una situación totalmente diferente, en un plano de 34 segundos, más largo que los demás: un campamento al que los soldados vienen a recoger su comida de unos cocineros solícitos. Se divisan unas ollas humeantes, mesas bien provistas, escudillas. Paulino, Carmela y Gustavete se encuentran en medio de este grupo, sentados a la mesa, comen espaguetis acompañados de una buena botella de Chianti. Ya no se trata de reñir por los platos, todo es abundante y los comentarios se refieren a la calidad de las pastas.

Ya no sufren un interrogatorio apremiante como en la escena del estado mayor nacionalista sino que entablan un diálogo amistoso con un soldado italiano de parecer poco agresivo, hasta bonachón y sentimental, perfecta antítesis del oficial franquista. La discusión concierne el sabor de las pastas que están saboreando: a las alabanzas proferidas por un Paulino entusiasta que entonces recuerda su italiano del seminario: *Esquisiti! Bocati de cardenale* Bruno contesta con el recuerdo maravillado de los espaguetis de su madre, a su parecer bien superiores. La evocación de la *mamma* reúne a estos hombres en la misma nostalgia. Todo no es más que complicidad gastronómica, esta vez italiana y termina en una risa compartida, al evocar el vino. Los artistas han pasado verdaderamente al enemigo pero, de momento, solamente por el intermediario irónico de la comida.

La euforia que los invade ha provocado incluso en Paulino una pulsión erótica, como ya había sido el caso, la noche de su viaje, en la camioneta pero, esta vez, Carmela juega con Paulino, invadida por este caluroso ambiente. Ella sabe que el hecho de comer bien explica el comportamiento de Paulino. Ella le dice:

Anda que tú, cuando comes bien... Con ello Paulino vuelve a su locuacidad algo verde en latín de... cocina: *Semen retentibus venenus est*.

Sin embargo, al final de la escena, Carmela hace un comentario que va mucho más allá de este pintoresco italiano. Para ella: *Pues yo te digo una cosa: si los fascistas comen así todos los días, hemos perdido la guerra, seguro*. Es una alegoría semejante a la que Azcona hace pasar en la historia de *La Vaquilla*. Las tropas franquistas han ganado la guerra civil porque comían mejor que los ejércitos republicanos. Esto confirma la visión anti-épica de la guerra que da esta película fuera de las representaciones idealizadas, simplificadas o sencillamente falseadas por los discursos patrióticos o ideológicos. Los personajes de Saura son antihéroes, obligados a luchar, como pueden, para sobrevivir.

Es también un buen ejemplo de las distancias con el texto teatral de Sinistera: en efecto, Carmela se presenta como una aparecida –en el sentido propio de la palabra– en el reino de los hombres, después de morir, come un membrillo y trata en vano de volver a encontrar el perfume, el contacto, el sabor. Mientras Paulino lo dice exquisito y sabroso, ella no lo ve más que soso. Del mismo modo el vino que alegraba el corazón de los hombres según Paulino en compañía del soldado italiano no provoca en él, en ese espacio de escombros, sino pérdida de razón y lucidez. Carmela al final de la obra masca unos granos de trigo sin encontrarles más sabor. Está verdaderamente muerta, aparentemente está presente pero, en realidad, está ausente, es una sombra, un fantasma, incapaz de experimentar sensaciones. No es de ningún modo el caso de la pareja Paulino-Carmela en la película.

Es un esquema algo parecido en la secuencia del piso encima de la tienda en que Carmela y Paulino han ido por unos trajes para el nuevo espectáculo que deben montar con Ripamonte. Una vez más están bajo la vigilancia bonachona del soldado italiano Bruno, todavía más amistoso desde la salida del teniente. El hecho de quitarse el casco lo humaniza todavía más: se ponen a hablar de cigarrillos italianos y sobre todo, van a conocer de nuevo una verdadera complicidad al compartir una bebida. Paulino llega incluso a darle una lección de técnica sobre la manera de beber a chorro como lo hacen los españoles.

Sin embargo, el descubrimiento, evidenciado por una lenta panorámica descriptiva, de izquierda a derecha, de los restos de la última comida tomada en esta casa por el alcalde que fue fusilado ante los ojos de ellos, antes, en el grupo escolar, orienta la escena hacia una ironía más cruel. Paulino, descontento del vinazo que ha encontrado en el botijo, no duda en sacar del armario del difunto, una botella de un vino mejor. Por cierto presenciamos, una vez más, una confrontación chovinista entre el italiano que defiende la superioridad del vino italiano “Meglio il Marsala” y el español que encuentra de mejor calidad el vino de Quina, excelente para la salud. Los dos hombres expresan en este momento una complicidad de cigarrillos y tragos de vino compartidos acentuada por la euforia que va ganando a Bruno al escuchar la música de su país. La escena termina con el sueño de Bruno, situación que Paulino va a aprovechar para vivir, por fin, en la cama del alcalde, este momento de intimidad física con Carmela que espera desde hace unos días.

Más allá de este optimismo evidente y constante en Paulino, uno no deja de experimentar alguna molestia, por no decir vergüenza quizás, emoción seguramente ante las huellas de aquella comida que no pudo terminarse por culpa del brutal encarcelamiento de los dueños de este piso. La presencia de esta vida cotidiana, a través de estos restos de comida, es quizá la manera más sencilla de decir esas vidas cortadas por la represión. Y Paulino parece, una vez más, muy egoísta, preocupado por su destino personal hasta por las relaciones sexuales con Carmela y poco solidario de los demás republicanos. Siente tan sólo que los pobres detenidos no hayan podido terminar el postre.

La última secuencia en que un elemento relacionado con la comida va a tener cierto papel es la del camerino del teatro, justo antes de la representación del espectáculo impuesto por Ripamonte. Una vez más, es Paulino quien va a ser el protagonista de la escena. La situación parece totalmente inversa respecto a los episodios precedentes: esta vez Paulino nos aparece sentado frente a un espejo en este espacio típico donde los artistas se preparan antes de salir al escenario.

Mientras que Carmela parece preocupada por la nueva versión del texto que debe leer y cantar, opuesta a su ideología republicana, particularmente el sketch humillante y vulgar de la *República va a ver al doctor Serafín Tocametoda*, Paulino come y saborea el conejo. Se relame los dedos con gula y recuerda con voluptuosidad los olores a tomillo y romero. Subrayemos a este propósito una de las diferencias fundamentales con la obra de teatro: pasamos de una terrible ausencia de sensaciones en el teatro a una búsqueda casi desesperada, en la película de las sensaciones más simples, asociadas en general a la comida, manera de volver a encontrar los tiempos de antes de la locura de la guerra.

Pues Paulino parece fiel a su gusto pronunciado y reconocido por la buena comida y el buen vino, sensible a los buenos olores y no parece compartir las preocupaciones morales y políticas de Carmela. Afirma su divisa individualista: *Hay que ser previsores. "Días de mucho, vísperas de nada"*. El hecho de que esté sentado frente al espejo y que se le vea frente a ella, con la caja en que está el conejo en primer plano, teatraliza más la situación.

Con todo, esta seguridad tranquila y cínica (confiesa haber logrado este conejo por relaciones seguramente dudosas y comprometedoras) es desmentida por la pizarra de Gustavete que anuncia que se trata en realidad de gato. La pizarra funciona pues, como a menudo, como un comentario ingenuo, irónico o patético en la que garabatea torpemente el pobre mudo, a falta de poder hablar. Gustavete que, en la obra de teatro, es un personaje ausente, un técnico colocado entre bastidores, a quien a veces uno se dirige, sin que aparezca nunca en el escenario, y de quien se dice que es un individuo, bajo de estatura, que anda mal por culpa de sabañones en el pie, una sombra pues, interviene aquí de manera irónica, ofreciendo un contrapunto crítico a las afirmaciones perentorias de Paulino. Después de ofrecerle malamente la bala de fusil que acaba de hallar comiendo el conejo, en el momento en que pide vino, va a tener su revancha con la indigestión de Paulino. El recuerdo (con un imperfecto irónico: *Era gato* que muestra que bien se trataba de gato, lo que explica su malestar) ridiculiza a Paulino que entonces

se enfada e insulta a Gustavete. Es el principio de un nuevo estatuto para Gustavete, quien va a adquirir, poco a poco, una autonomía y una presencia hasta el final en que recupera la palabra para gritar, como un último homenaje, el nombre de Carmela.

En definitiva Paulino tiene aquí el papel del “burlador burlado” y, a pesar de su reacción violenta, termina por ser humillado. El que proclama que *a mí el conejo siempre me ha sentado bien... Además el comer me da aplomo y seguridad, que es lo que voy a necesitar esta noche*, y que pide coñac para quedar en forma, parece ridículo e irrisorio. Con su dolor de vientre por haber comido lo que le dieron por conejo, siente un malestar físico poco relacionado con los problemas planteados por el nuevo espectáculo o con la presencia en la sala de los presos de los voluntarios de las Brigadas Internacionales. Mientras, al contrario, Carmela entra en un proceso de rebelión que va a ir acentuándose, Paulino está reducido a una situación poco gloriosa. En este caso también la comida no es solamente un elemento encargado de crear un efecto de realismo sino que es más bien uno de los motores de la acción. Paulino guarda hasta el principio del espectáculo la botella de vino en la mano, menos por placer en este momento que para exorcizar el miedo que lo está invadiendo.

Pues se ve que la presencia de la comida ritma algunos momentos claves de la historia contada en la película: primero, las peripecias difíciles de la vida de esos cómicos en el frente de la batalla del Ebro como lo prueba esa miserable comida tomada en la camioneta. Luego la situación de inferioridad de los presos delante del oficial franquista sentado ante su almuerzo. Luego el cambio de estatuto merced a su colaboración en el espectáculo interpretado ante los oficiales del campo de los vencedores que se manifiesta por un buen almuerzo con espaguetis. Por fin el comportamiento de Paulino que no duda, por gula, en robar vino en casa de un republicano ejecutado y no piensa más que ponerse morado con conejo en el momento en que Carmela está cada vez más presa del remordimiento que la invade cuando tiene que representar un espectáculo contrario a sus convicciones y se dirige poco a poco hacia una rebelión² que será un auténtico sacrificio por solidaridad con los presos polacos.

Estamos lejos del realismo engendrado por la presencia de comida en el guión de una película. Con *Ay, Carmela!* no estamos ni en *La Grande Bouffe* (1975)m de Marco Ferreri, que es una fábula política, ni en *El Festín de Babette* (1987)m de Gabriel Axel, que es un homenaje a los poderes de la comida en la constitución de la memoria y la sensibilidad humana.

Las secuencias de comida están presentes en momentos y en situaciones estratégicas de la narración fílmica. Es de notar que se sitúan, principalmente, en la parte de la vida de esos cómicos y no en la de las representaciones artísticas, fuera de la secuencia de la merienda con conejo que tiene lugar en el camerino de Paulino en el teatro.

² Hasta el momento Saura sólo ha publicado una versión novelada de este proyecto: *¡Esa luz!*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, 2000.

No lo explican todo, por cierto, pero en esta insólita película de guerra en que la guerra no aparece nunca directamente sino por sus funestas consecuencias sobre la realidad y sobre las almas de la gente, son uno de los medios más eficaces utilizados por Azcona en la elaboración de su guión y por Saura en su puesta en imágenes.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

SAURA, C.: *L'avant-Scène cinéma, ¡Ay, Carmela!*, desglose fílmico, París, noviembre de 1999, n.º 486.