

‘La República va al doctor’: síntomas de la Guerra Civil en tres películas de Carlos Saura

Margarita Pillado-Miller, Grinnell College

En la escena climática de la larga secuencia final de *¡Ay Carmela!* (1990), dirigida por Carlos Saura, Carmela y Paulino están obligados a representar un número cómico que atenta contra el buen gusto en general y contra sus propias simpatías ideológicas en particular. El número se titula ‘La República va al doctor’, y ha sido concebido por un oficial italiano como humillación a los prisioneros polacos de las Brigadas Internacionales, obligados a asistir a la celebración en vísperas de su ejecución por las tropas del Ejército Nacional. El número en sí es una burda alegoría cargada de diálogo de doble sentido en la que Carmela, en el papel de ‘República Española’, vestida con el uniforme de miliciana y acompañada de un soldado ruso (representado por Gustavete), visita a un doctor afeminado (representado por Paulino), quejándose de calentura. El diálogo chabacano culmina cuando Carmela se quita el uniforme y descubre su cuerpo envuelto con la bandera republicana, lo cual produce la indignación del público militar y tiene resultado violento en el asesinato de la protagonista. La escena es importante no sólo porque sirve de desenlace argumental sino porque tematiza, además, la representación de un malestar general de variada sintomatología, cuya etiología se determina en gran parte por el trauma, tanto psicológico como social, causado por el advenimiento y la permanencia del régimen franquista en la sociedad española. En tres películas de Carlos Saura, que son *La caza* (1965), *El jardín de las delicias* (1970) y la ya mencionada *¡Ay Carmela!*, las imágenes que representan a personajes o animales enfermos funcionan como estrategias descriptivas o metafóricas para comunicar la sensación de caos, desorden o falta de control experimentada por el individuo en una situación represora y opresora, como lo fue la larga hegemonía franquista en España.¹ No intento aquí psicologizar la enfermedad para restarle realidad o para culpar al paciente, según las ideas adelantadas por Susan Sontag, sino para explorar los mecanismos que perciben al enfermo como un Otro al que hay que curar para reintegrarlo al grupo, o, en su defecto, separar o exterminar.² La otredad del enfermo se origina en nuestra proyección de temores y en la necesidad de controlar lo incontrolable y misterioso. En el contexto de las películas de Saura que evocan la Guerra Civil española o la larga dominación franquista, los personajes vulnerables a enfermedades son los que se identifican con la

otredad que hay que ‘curar’ o eliminar.³ Dicha otredad se establece tanto desde la perspectiva de los vencedores hacia los vencidos, como ocurre en *¡Ay Carmela!*, o se complica al insertar mecanismos de diferenciación en el interior mismo del grupo de poder, como en *La caza* y *El jardín de las delicias*.

¡Ay Carmela!, película del bien entrado postfranquismo, es una de las pocas obras de Saura en que el conflicto bélico se presenta abiertamente, sin recurrir a representaciones metafóricas o alegóricas. Sin embargo, y a pesar de la especificidad del argumento – la historia de un grupo de actores de variedades formado por Carmela, Paulino y Gustavete, que en 1938 se encuentra trabajando en el frente de Aragón para levantar el ánimo de las tropas republicanas y que, accidentalmente ‘se pasa’ al campo nacional – le permite a Saura trascender lo particular y simbolizar en la figura de Carmela y en su contrapartida cómica de Gustavete el trágico destino de la España vencida y silenciada por la victoria fascista. El simbolismo al que recurre Saura queda establecido desde la primera secuencia, en que los actores, después de presentar un número musical y otro farseco, rematan con un cuadro vivo en que se reproducen fielmente los carteles patrios de la República, o ‘La Niña Bonita’ como también se la llamaba. Carmela vestida de República – túnica blanca, corona de laureles, bandera republicana en la mano izquierda, balanza de justicia en la derecha – y flanqueada por un Paulino vestido de miliciano y un Gustavete disfrazado de león, canta una canción cómica con la música del himno de la República, a la cual se une todo el público miliciano en el estribillo de ‘¡Libertad, libertad, libertad!’ La contrapartida trágica de esta escena es el número de ‘La República va al doctor’, cuyo tono y atmósfera son completamente opuestos. Mientras que en el número inicial tanto actores como público comparten una ideología y una situación común – por ejemplo, están expuestos ambos al peligro de los bombardeos de los nacionales y sufren la carencia de comida y de comodidades mínimas – en el teatro de la zona nacional los actores son prisioneros de guerra y deben actuar para las tropas enemigas bajo coerción. En el primer número la visualización de la bandera republicana inspira y levanta la moral del público; en ‘La República va al doctor’ la imagen del cuerpo de Carmela envuelto en la bandera incita la repulsión y la violencia en los soldados nacionales, que lleva a uno de ellos a disparar contra ella.

No es casual, por lo tanto, que las dolencias aludidas en ‘La República va al doctor’ evoquen malestares sufridos por los actores: Paulino padece de indigestión y a Carmela le ha venido la regla. Estas indisposiciones adquieren relevancia específica por cuanto ocurren en el contexto fascista y pueden interpretarse como reacciones a la situación de control impuesta por el grupo dominante. En la película, la mera presencia fascista corroe y corrompe: la comida, que en el frente de Aragón se utiliza para informar al espectador de la camaradería entre los actores, en la zona nacional produce malestar en vez de alimentar; el gato que come Paulino creyendo

que es conejo, o el vino convertido en vinagre que encuentra en la casa del alcalde, son muestras tangibles del proceso de desintegración del sueño republicano.⁴ Esa desintegración se refuerza por el efecto corruptor de las tropas nacionales en el pueblo: convierten la escuela en cárcel política y corrompen la noción de aprendizaje al igualarla con el más flagrante adoctrinamiento.

La presentación de Carmela, Paulino y Gustavete como personajes enfermos o indispuestos sirve de mecanismo de diferenciación entre los grupos políticos definidos por la Guerra Civil. La representación del enfermo está caracterizada por una serie de estereotipos culturales que lo convierten en Otro incontrolable. Esta estrategia sirve para reforzar los mecanismos de control del individuo sano. En *¡Ay Carmela!* resulta significativa la utilización de dos estrategias de representación: la inocua o cómica, realizada por el personaje del mudo Gustavete; y la temible, por incontrolable, representada por Carmela. Esta, por ser mujer, está doblemente diferenciada, por la momentánea indisposición que sufre y por el hecho de que esta condición exclusivamente femenina es la causa de su falta de control. Dentro de la ideología fascista, que rechaza la participación de la mujer en la sociedad, la sexualización de Carmela la convierte en víctima propiciatoria y expiatoria a la que se culpa de toda la violencia.⁵ Resulta revelador que cuando Carmela interrumpe el espectáculo fascista con comentarios provocadores y hasta insultantes hacia el público militar en defensa de los prisioneros polacos, su comportamiento se explica en términos sexuales – la regla que le acaba de venir – aunque el contexto argumental desdice que el comportamiento de Carmela se deba a los calambres menstruales. Antes bien, la rabia y frustración mal contenidas de Carmela en el escenario confirman la actitud negativa de ella hacia los fascistas desde que, con sus compañeros, cayó prisionera de los mismos. Sin embargo, la explicación de la falta de control de Carmela se presenta en términos patológicos, pues conviene al estereotipo del paciente ‘malo’ que no puede ser controlado.

Paulino, por el contrario, evidencia un comportamiento típico de identificación con la ideología fascista, al aceptar rápidamente la autoridad paterna. Aunque Paulino está enfermo, su enfermedad no afecta su comportamiento; es decir está bajo control, pues ha internalizado la corrupción ideológica que está dispuesto a sufrir para poder sobrevivir dentro de la España franquista. Por último, la mudez de Gustavete funciona en la película como elemento cómico, al otorgar una dimensión histriónica a las emociones que los otros personajes expresan con palabras.⁶ Sin embargo, esta comicidad deviene trágica cuando el espanto de presenciar el asesinato de Carmela le devuelve el habla; pero la cura resulta trágicamente inocua y tan tragicómica como su mudez, pues la España franquista y fascista silencia violentamente la disensión.

Mientras que en *¡Ay Carmela!* la diferenciación está basada en líneas ideológicas claramente definidas, y se perpetúa con el sacrificio ritual de

Carmela, el cine de oposición de Saura, producido bajo la censura, inserta la enfermedad en el seno mismo de la ideología dominante. En *El jardín de las delicias*, la enfermedad es protagonista pero su representación resulta problemática, porque no describe dos campos ideológicos claramente definidos; metaforiza la corrupción intrínseca de la sociedad española bajo la hegemonía franquista y, además, parodia la decrepitud física y mental del anciano Caudillo.⁷ Por lo tanto, y contrariamente a *¡Ay Carmela!*, en la película anterior el que desempeña el papel de espectador es el enfermo, quien de este modo se establece como norma, mientras que la familia que pretende curarlo y controlarlo fracasa en su intento. Al final de la película el onirismo de Antonio, que imagina a todos los miembros de la familia en sillas de ruedas, indica que la cura es imposible ya que la corrupción se ha extendido a todos los planos de la vida.

Según Marvin D'Lugo, el hecho de que Antonio, industrial de alta monta en la España franquista, se presente amnésico y paralítico funciona irónicamente, pues la enfermedad transforma al vencedor en vencido, y esta inversión desenmascara la construcción ideológica producida entre espectador e historia.⁸ Sin embargo, el hecho de que la escena final de la película imponga definitivamente en la narración la visión onírica de Antonio, que contagia al resto de la familia, conlleva implicaciones que superan la dicotomía vencedor/vencido para poner de relieve la inherente corrupción de la ideología fascista y, de este modo, invalidar el desenlace de un argumento como el de *¡Ay Carmela!* En efecto, si en ésta los actores enfermos, objetivizados por la mirada del espectador sano, terminan por entrar en el dominio de él, como Paulino y Gustavete, o desaparecen, como Carmela, en *El jardín de las delicias* el personaje que controla la mirada, y por lo tanto el que domina la narración, es el enfermo que proyecta su deseo de contaminación en el grupo de los sanos. La 'cura' en este caso implica la entrada al mundo del enfermo, pues este mundo, dominado por una ideología unívoca y cerrada, ha eliminado su antídoto o su contrario, y por lo tanto está destinada al contagio. Si se tiene en cuenta el año de producción de *El jardín de las delicias*, el de 1970, es fácil interpretar el final de la película como visión crítica y apocalíptica del irreversible proceso de decadencia que afectaba a España durante el ocaso del Caudillo.

En este sentido, *¡Ay Carmela!* y *El jardín de las delicias* examinan respectivamente el inicio y el ocaso de la ideología franquista, mientras que *La caza*, producida en 1965, presenta explícitamente los mecanismos de representación de la enfermedad como elemento aborrecible, porque contagia la estética y la ideología dominante. En esta película tres compañeros que se conocieron durante la Guerra Civil, Paco, José y Luis, junto con el joven Enrique, se reúnen para cazar conejos con el propósito de reanudar la antigua amistad. Una serie de situaciones tensas revela el resentimiento soterrado que caracteriza la relación de este microcosmos burgués y que culmina en una automasacre que aniquila al trío de

cazadores. El trágico desenlace se debe en parte, como ya ha señalado Marvin D'Lugo, a la persistencia con que la memoria histórica de la Guerra Civil – sistemáticamente ignorada o negada por la censura de la época – se trasluce en la puesta en escena y en la presencia interrogadora de Enrique.⁹ Pero además, al compararse este desenlace con el de *El jardín de las delicias*, el de *La caza* resulta más subversivo al desencadenar la enfermedad que se instala en el grupo dominante no como la proyección psíquica del enfermo sino como elemento destructivo que invalida el esfuerzo del personaje 'sano', Paco, quien personifica la estética fascista impuesta en la sociedad española a partir de 1939.

En efecto, de los tres personajes protagonistas Paco es el representante más convincente del franquista ganador, no sólo en el nivel argumental sino también en el metacinemático. D'Lugo ha señalado la inevitable comparación que el espectador español hará al ver al actor Alfredo Mayo – catapultado a la fama al personificar al *alter ego* de Franco en la película *Raza* (1941), de Sáenz de Heredia – representar a un dandy envejecido y narcisista.¹⁰ Además, el diálogo está orientado a reforzar la intransigencia de un José Churruca (protagonista de *Raza*) en Paco, sobre todo en su actitud hacia los débiles y enfermos, hasta tal punto que llega a ser portavoz de la estética fascista más pura: la de la perfección física y la victoria del fuerte sobre el débil.¹¹ Su ideología de vencedor se revela en sus comentarios sobre la caza de conejos después de que Luis la critica por la desigualdad entre cazador y presa: 'La caza es como todo: el pez grande se come al chico', o 'Los débiles no tienen nada que hacer en la vida. Ni los débiles ni los tarados. Es una ley de la naturaleza'. Con respecto a Juan, Paco evidencia una repulsión abierta hacia el criado cojo: 'No soporto a los tullidos. Me dan asco. Prefiero morirme a quedarme cojo o manco. Además dan mala suerte'. Es esta actitud intransigente hacia las debilidades del enfermo o desvalido la raíz del antagonismo que lo enfrenta con José y que desencadenará la violencia final.

El tema de la enfermedad se introduce desde el inicio de la película y está asociado con José, antagonista de Paco, y con la motivación central del argumento, la caza de conejos. José, acosado de malestares físicos y problemas económicos, es el reflejo burgués de la situación de su criado, Juan, afectado por la corrupción física de su cojera y por los problemas económicos causados por la enfermedad de su madre. Además, José es el propietario de un coto de caza que contiene animales afectados por la mixomatosis, enfermedad, según nos revela el diálogo, cuyo origen en España tiene connotaciones de guerra biológica: se la introdujo para controlar la población de conejos. Además de los conejos apestados, la presencia de un esqueleto humano en las tierras de José refuerza el aura de corrupción física que lo caracteriza, pues el esqueleto – además del ineludible comentario histórico relativo a la Guerra Civil – pone de relieve la decadencia física que temen tanto José como Paco.

En *La caza*, la amenaza de contagio es una posibilidad peligrosamente plausible que afecta tanto al burgués como al criado, y que está asociada con el tema de la vejez o decadencia física. Luis intuye esta posibilidad al identificar el envejecimiento con la peste: ‘¿Y si todos tuviésemos la mixomatosis? Juan, Paco. Y yo ... ¿pareceré tan viejo como ellos?’ También Paco utiliza la mixomatosis para explicar el defecto físico de Juan: ‘Ese Juan se alimentará sólo de conejos, conejos apestados. Por eso está cojo’. La conexión ideológica que establece Paco entre Juan y los conejos enfermos adquiere especial relevancia si se recuerda el comentario de Enrique sobre un conejo apestado: ‘No parecía un conejo, ni siquiera un animal. Era como un monstruo’. La identificación del enfermo con un Otro aborrecible explica la exagerada repulsión que siente Paco hacia Juan, lo que le lleva a animalizar al tullido: ‘El cojo tiene cara de hurón’. Esta repulsión se desplaza violentamente cuando aquél dispara contra el hurón del criado. De este modo, la transgresión de Paco cumple una doble función: por un lado la muerte del hurón – víctima expiatoria de la corrupción física de Juan – adquiere connotaciones de sacrificio ritual similar al asesinato de Carmela en *¡Ay Carmela!*; por el otro, el hecho de que el hurón, un integrante más del grupo de cazadores, se haya convertido en presa contamina la eficacia del sacrificio, pues Paco ha transgredido la inviolabilidad del grupo. De ahí que el efecto de esta muerte sea completamente contrario al de aquella que ocurre en *¡Ay Carmela!*: en lugar de establecer el control, la acción de Paco prelude la masacre climática de la película. De este modo, el desplazamiento de la violencia – que inicia Luis contra el maniquí y que continúa Paco contra el hurón – resulta ineficaz en el contexto de *La caza* porque se han borrado las divisiones entre los grupos. Al matar al hurón (que no está enfermo pero que toma el lugar del enfermo), Paco sanciona la inversión de papeles, otorgándole la oportunidad a José, claramente identificado con la enfermedad, de eliminarlo a él, quien más ardorosamente defiende la perfección física. José también debe eliminar a Luis, quien depende de Paco para poder reintegrarse al grupo de poder y quien está dispuesto a vengarse de todas las humillaciones inflingidas por José.

Finalmente, la muerte de José ejemplifica el peligro inherente en tratamientos que, en lugar de curar al enfermo, lo eliminan. Al borrar la estructura diferenciadora entre víctimas y victimarios, *La caza* va más allá de la ‘cura’ fascista presentada en *¡Ay Carmela!* para denunciar la inestabilidad de los parámetros ideológicos que diferencian al Otro del grupo dominante. Por el contrario, *El jardín de las delicias* no se ocupa de la diferencia sino de la similitud, y desde allí critica la parálisis inherente de un grupo sin su contrario. En estas tres obras de Saura la imagen de la enfermedad metaforiza el profundo trauma de la Guerra Civil en la sociedad española.

NOTAS

- ¹ La crítica del cine de Saura a la construcción ideológica de la historia española, especialmente en lo que atañe a la Guerra Civil, ha sido estudiado extensamente por Marvin D'Lugo en su artículo 'The Politics of Memory: Saura and the Civil War on Screen', en Kathleen Vernon (ed.), *The Spanish Civil War and the Visual Arts* (Ithaca: Cornell University Press, 1990), pp. 46–61, y en su libro *The Films of Carlos Saura. The Practice of Seeing* (Princeton: Princeton University Press, 1991), y por la misma Kathleen Vernon en su artículo 'The Language of Memory: The Spanish Civil War in the Films of Carlos Saura', en Robert Nagel, Robert Taylor y Saul Wellman (eds), *Rewriting the Good Fight. Critical Essays on the Literature of the Spanish Civil War* (East Lansing: Michigan State University Press, 1989), pp. 125–42.
- ² Véase el clásico estudio de Sontag, *Illness as Metaphor* (Nueva York: Farrar, Strauss, Giroux, 1978).
- ³ Véase Sander L. Gilman, *Disease and Representation. Images of Illness from Madness to AIDS* (Ithaca: Cornell University Press, 1988), pp. 1–17.
- ⁴ Curiosamente, la comida ofrecida por los soldados italianos resulta beneficiosa para los actores y ofrece la primera oportunidad de trascender ideologías políticas y establecer una comunicación a nivel individual entre prisioneros y guardias. Esta escena, en que los prisioneros se regodean con la abundancia de comida y bebida, sirve como contrapunto a la escena inmediatamente anterior, marcada por el temor que sienten los actores al creer que los van a sacar de la cárcel para mandarlos a juicio y probablemente fusilarlos. Estructuralmente, la escena tiene su antecedente en la mísera comida que comparten los actores en el frente republicano al inicio de la película. Sin embargo, esta efímera bonanza oculta un designio humillante, pues la función que deben representar los actores – y que desencadena la tragedia final – es responsabilidad de un oficial italiano. La posición ambigua de los italianos con respecto a los prisioneros – simpatizantes con los actores por un lado pero en posición de control por otro – refleja su situación intermediaria en el sistema de poder instaurado por las fuerzas de Franco: aliados de los nacionales por afinidad ideológica – y por lo tanto dentro del grupo – pero poco respetados por éstos por no ser 'españoles'. Recuérdese, por ejemplo, el despectivo comentario de un oficial español – 'una banda de maricones' – durante la actuación de los soldados en el escenario.
- ⁵ La violencia perpetrada en Carmela es representativa de lo que Marsha Kinder señala como la preocupación del cine posfranquista por desenmascarar los mecanismos estéticos que utilizó el cine oficial de la dictadura para transformar en sacrificio ritual – y, por lo tanto, justificado – la masacre sadista intrínseca a la guerra moderna y caracterizada por 'countless acts of repetitive violence against interchangeable anonymous victims': véase *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain* (Berkeley: University of California Press, 1994), pp. 146–48.
- ⁶ Véase Gwynne Edwards, *Indecent Exposures: Buñuel, Saura, Erice &*

Almodóvar (Nueva York: Marion Boyars, 1995), p. 123.

⁷ Véase D'Lugo, 'The Politics of Memory', p. 51.

⁸ 'The Politics of Memory', p. 52.

⁹ Véase *The Films of Carlos Saura*, p. 58.

¹⁰ *The Films of Carlos Saura*, p. 57.

¹¹ Véase a este respecto Susan Sontag, *Under the Sign of Saturn* (Nueva York: Farrar, Strauss, Giroux, 1980), p. 89.