

## MITO, IDENTIDAD Y POESTÉTICA EN CARMEN LA DE RONDA (1959), UNA IDEA DE ALFONSO SASTRE\*

M.<sup>a</sup> Teresa García-Abad García

(CSIC-Madrid)

teresa.garcia-abad@cchs.csic.es

**ABSTRACT:** *The study of the movie Carmen la de Ronda (Tulio Demicheli, 1959) reveals the dysfunctions promoted between Alfonso Sastre's idea in its origin and the final dissolution of a myth that hide surprising paradoxes; a crossed complex capable of revealing the misunderstandings originated by the interaction between production and reception in cultural appliances.*

**KEY WORDS:** *Cinema; literature; myth; identity; Carmen la de Ronda; Alfonso Sastre; Tulio Demicheli.*

Los españoles de mi generación (nacidos en la larga posguerra española) recibimos, en nuestra infancia, un auténtico aluvión de imágenes épicas de esta guerra, institucionalizada ya como "Guerra de la Independencia Nacional". Se la consideraba el eslabón decisivo de una larga cadena de manifestaciones de la identidad colectiva, caracterizada por el victimismo y la capacidad de resistencia a invasores extraños, cadena que empezaría con Numancia y Sagunto. El mito de la España indomable de 1808 que se opone a la dominación del déspota foráneo, ha estado presente hasta en el cine pseudohistórico que se hacía en el franquismo con vocación épica. Recuérdese a este respecto películas como *Agustina de Aragón*, de Juan de Orduña (1950), que rememoraba a la heroína defensora de Zaragoza frente a los franceses. El mito evoluciona en el propio franquismo. Es un buen ejemplo la película *Carmen la de Ronda*, de Tulio Demicheli (1959), con el corazón partido de la cupletista entre el casticismo representado por el bandolero y el europeísmo representado por el soldado francés. Y ella en medio, muriendo, al no poder o no saber elegir. Unos años antes, tal contraposición en términos de equiparación era impensable (García Cárcel, 2007, 15)<sup>1</sup>.

El nombre de Alfonso Sastre como inspirador de la idea que da lugar a *Carmen la de Ronda*, película producida por Benito Perojo-Suevia Films Cesáreo González, dirigida por

## MYTH, IDENTITY AND POESTÉTICA IN CARMEN LA DE RONDA (1959), AND IDEA OF ALFONSO SASTRE

**RESUMEN:** A través del estudio de la película *Carmen la de Ronda* (Tulio Demicheli, 1959) se plantean las disfunciones promovidas entre la idea de Alfonso Sastre que le sirve de origen y la disolución final de un mito por el que transitar la más abierta paradoja; un complejo recorrido capaz de revelar los desencuentros originados por la interacción entre la producción y la recepción de los artefactos culturales.

**PALABRAS CLAVE:** Cine; literatura; mito; identidad; *Carmen la de Ronda*; Alfonso Sastre; Tulio Demicheli.

Tulio Demicheli e interpretada por Sara Montiel, no deja de despertar primero la sorpresa, más tarde la curiosidad y no poco de perplejidad sobre un ayuntamiento nominal casi contranatura, que pocos se hubieran atrevido siquiera a sugerir de no ser por la constatación de la evidencia<sup>2</sup>; donde la categoría bautizada por el dramaturgo como *poestética* adquiere una acusada y extraña complejidad en su propósito de dar cuenta de la interacción entre la producción y la lectura de toda obra de arte; de indicar la totalidad del fenómeno de la producción y de la recepción del hecho poético. En definitiva, y en muchos casos, como el que nos ocupa, de transitar la más abierta paradoja.

Difícil atribuir a primera vista contribución alguna a un dramaturgo español "desplazado, provocador e inmolado" en palabras de Pérez Minik, uno de nuestros autores más polémicos quien, poco antes del estreno de esta *Carmen* para el cine, proclamaba las excelencias del Teatro Libre de Antoine, su esfuerzo por situarse al margen del convencionalismo y de la teatralería, de los cadáveres posrománticos, de su combate por arrojar al cubo de la basura tanta materia muerta e inerte, tanta oquedad y artificio de tercer orden, con todo su arrastre de énfasis declamatorio; cuando menos paradójico, ver enzarzarse en las sinuosidades de un mito a quien había distinguido al simbolismo como un canto de sirena en el oído del dramaturgo, una

salida fácil, una actitud de evasión, pese a que su propia obra no es ajena a la vigencia de muchos de ellos y su atractivo para los autores modernos<sup>3</sup>.

¿Qué se propone Sastre con esta idea para el cine, un autor que pone en marcha un movimiento dramático antiburgués, en sintonía con la urgencia social que reclama el momento y en oposición a las comerciales propuestas evasivas del humor más descoyuntado y las efusiones pseudofolclóricas; qué atiende a lo social como categoría superior a lo artístico? ¿Participa esta idea para el cine de Sastre de su preocupación por experimentar una tragedia con sus seis elementos clásicos: la trama, los caracteres éticos, el pensamiento, la dicción, el espectáculo y la música? ¿Por ensayar para la pantalla un género para un pueblo que careció siempre de ella?

Sabido es que con el recurso a la tragedia Sastre no se plantea la existencia humana en general, sino situaciones existenciales concretas, episodios, por decirlo de alguna manera de la existencia individual y colectiva que puedan remitir, en sus momentos culminantes, a una situación general del hombre o de una colectividad en el mundo; un género competente para superar el drama de buenos y malos del melodrama o del teatro folletinesco, o ese producto de la degradación de la tragedia conocido como teatro de Gran Guiñol. El medio cinematográfico podía mostrarse idóneo para redimir al género de su pecado social a juzgar por los resonantes éxitos de las tragedias cinematográficas:

El espectador común considera al escritor de tragedias, en el mejor de los casos, como un siniestro aguafiestas merecedor de la persecución policiaca, del gastamiento social y de la más rigurosa represión por parte de los organismos de censura. Los directores de los teatros ilustran esta evidente antipatía por el género trágico con la programación de comedias imbéciles y divertidas, y de revistas musicales cuya pretensión artística se agota en la exhibición del desnudo y en el procaz desenfado de la situación, el equivoco y el chiste" (Sastre, 1956, 91).

En su particular definición de las corrientes en las que se desenvuelve el teatro moderno parece quedar cabida sólo para la comedia de magia y el teatro de angustia, la corriente puramente trágica del teatro moderno, sustentada en los postulados del realismo, en cuya descripción segunda

reverberan no pocos elementos presentes en *Carmen la de Ronda*: "El teatro, pues, sigue teniendo dos máscaras. La cómica se ha dejado crecer barbas de mago. La trágica suele llevar casco de guerra, pitillo de tabaco proletario o corbata de partido político. La cómica tiene sonrisa de degeneración. La trágica, una mueca de hambre y de congoja. Por lo demás, las cosas no han cambiado" (Sastre, 1956, 156).

Desde su aparición en la escena teatral la crítica llama la atención sobre las exigencias y la extrañeza de un teatro ambicioso tanto desde el punto de vista ideológico como formal. La peripecia de *Escuadra hacia la muerte*, construida a base de cuadros cortos, había hecho pensar en un modelo de escritura próximo al cine, una idea poco seductora para el autor, desestimada asimismo por especialistas en su dramaturgia, como Ricardo Doménech: "De la técnica utilizada en *Escuadra hacia la muerte* se ha dicho que es una técnica cinematográfica. A mí esto me parece una perfecta tontería; el procedimiento de cuadros cortos ya fue empleado por el teatro antes de que existiese el cine. En todo caso, quizá haya una cierta frialdad esquemática en el curso de la acción. La obra es de corte realista documental y tiene la técnica que su argumento exige" (Doménech, 1959). Sobre los reproches de cinematografismo dispensados a muchos de sus dramas en los que se ha realizado una rigurosa operación de síntesis dramática, con la consecuencia de la fragmentación de la pieza en varios cuadros, Sastre remite a la más genuina tradición clásica en la que se asienta nuestro teatro, al drama isabelino y al drama romántico alemán, cuyas poéticas habían transitado por sendas similares mucho antes de que el Séptimo Arte hiciera su aparición para cargar con la responsabilidad:

Los sospechosos de "cinematografismo" y de irse por las ramas de lo "fácil" son, pues, entre otros, Shakespeare, Lope de Vega, Calderón y Schiller. (Hay, desde luego, dramas cuyo pecado es el cinematografismo. Como antes del cine los había cuyo pecado era el narrativismo, el descriptivismo. En cualquiera de estos casos, el drama está impurificado por la ganga narrativa y descriptiva. No hace mucho, por poner un ejemplo, vimos el drama *Diálogo de carmelitas*. Uno de los cuadros de este drama consistía en el canto de una "Salve" y nada más. Pieza dramáticamente impura (Sastre, 1956, 50).

Ante la polémica suscitada a propósito de su obra, el autor prefiere disolver el tono de la argumentación advirtiendo

sobre la más que probable existencia de aviesas intenciones de inmovilización escondidas tras el pretexto que se esgrime: "Y, por fin, otro ejemplo: cuando estrené –no, claro, por una Compañía profesional– una obra dividida –qué herejía– en doce cuadros, tuve que oír y leer una y otra vez que aquélla era una estructura 'cinematográfica' y que, aunque la obra estaba bien, había que esperar para emitir un juicio definitivo sobre si yo era o no un autor notable a que estrenara una verdadera obra de teatro, es decir, una obra en tres actos. Basta de ejemplos. En todos estos casos, y en otros muchísimos que podrían traerse, no ha sido el autor el elemento inmovilizador del juego escénico: él ha sido el inmovilizado, y el amordazado" (Sastre, 1970, 204)<sup>4</sup>.

No obstante, el cine está indiscutiblemente presente entre los medios expresivos de distanciamiento introducidos en el tratamiento del tiempo, hallazgos de uso frecuente en la dramaturgia del momento, en cuya práctica Sastre no deja de imprimir un sello personal. En relación con el tratamiento temporal de *El cuervo* se puede leer: "Yo pensaba más en la posibilidad de hacer una distribución mayor del tiempo y una recomposición más compleja, no el mero *flash-back* del cine. Eso es una forma de enriquecer una fábula sucesiva con recuerdos o con premoniciones, pero no es una fórmula demasiado compleja. Mientras que destruir y recomponer el tiempo para expresar una situación me parecía que ofrecía grandes posibilidades, y las ofrece" (Caudet, 1984, 47). Así, en el cuadro cuarto de *Asalto nocturno*, el dramaturgo hace bajar una pantalla cinematográfica que retrotrae la acción a la tarde en que el personaje del profesor Graffi decide ir a ver una película cualquiera: "Reproyectaron los últimos planos de *Ladrón de bicicletas*. Cuando sobre la imagen del hombre y de su hijo, cogidos de la mano, aparece la palabra 'FIN', asciende la pantalla y se hace la luz sobre el interior de la casa del PROFESOR GRAFFI" (Sastre, 1967, 765).

En 1958 escribe *El Paralelo 38*, un guión experimental cuyo interés se cifra en su deseo de hacer una literatura cinematográfica, un cine neorrealista: "Yo intenté hacer cine neorrealista pero con los productores con los que trabajábamos no era posible. Me gustaba mucho ese cine. Conocía a Zavattini y hasta le hice una entrevista cuando se presentó, el año 49 o 50, una semana de cine italiano en Madrid. Esa semana fue muy interesante. Se proyectaron películas de De Sica y de todos los grandes del

cine neorrealista. Los temas que tenía para hacer guiones estaban dentro de la línea de la tendencia neorrealista. En teatro, no. En teatro siempre he sido más partidario de buscar una fábula fuerte que de reflejar una cosa de la vida cotidiana, así, en su indiferenciación" (Caudet, 1984, 25).

No obstante, conviene subrayar sobre todo lo apuntado, un elemento decisivo que no escapa a la reflexión del dramaturgo acerca del arte y la industria del cinematógrafo; el efecto que la aparición del cine había supuesto en la reorganización del teatro como atractivo sobre las masas, extremo éste nada desdeñable en el horizonte de una práctica artística afirmada sobre el fundamento de la acción social:

El Teatro, como espectáculo, ha permanecido fiel a una organización que ha resultado de pronto terriblemente anticuada y deficiente, y no puede ofrecer al dramaturgo una plataforma adecuada para la resonancia del drama entre las grandes masas, que constituyen el soporte del Teatro en sus grandes momentos. El cine ofrece un gran atractivo sobre las masas y se manifiesta acompañado de una técnica propagandística excelente. El Teatro, como espectáculo de masas, trabaja con arreglo a una técnica prehistórica en la solicitud de los públicos: resultado de una radical deficiencia en su organización como espectáculo y de una inadecuada elección de los materiales dramáticos" (Sastre, 1956, 146).

Algo de dicha fusión parece haber pretendido ensayar el dramaturgo con un temprano e inédito drama policíaco escrito con Alfonso Paso, Enrique Cerro y José Carlos Costas, *Los crímenes del zorro*, concebido sobre la base de una espectacularidad heredera de recursos más propios de la pantalla que de las tablas, en el que se ensayaba asimismo la fórmula del teatro dentro del teatro:

Esa obra, que se ha perdido, la llevamos a un actor, Enrique Rambal, valenciano, que era el director de unos espectáculos muy tumultuosos. Tenía mucha fama porque en aquella época hacía unos espectáculos teatrales increíbles. Muchos de ellos eran versiones de películas famosas. Por ejemplo, *Rebeca*; por ejemplo, *Drácula*. Tenía una maquinaria espectacular. Había escenas en el fondo del mar o había incendios de castillos o había choques de trenes. Era un mal actor pero lo fundamental de él eran los espectáculos teatrales que hacía en los cuales se producía todo tipo de hechos que solamente era posible ver en el cine o en su teatro" (Caudet, 1984, 18).

El atractivo de la eficacia en la transmisión a grandes públicos del medio cinematográfico como un resorte de primer orden en el acercamiento del dramaturgo a sus primeras experiencias en el mundo de la pantalla cobra especial sentido en su trayectoria creadora. Unos años antes del estreno de *Carmen la de Ronda*, Sastre había iniciado su colaboración con el cine escribiendo guiones para las películas de José M.<sup>a</sup> Forqué, *Amanecer en Puerta Oscura* (1956), *La noche y el alba* (1957) y *Un hecho violento* (1957), así como los diálogos de *Tal vez mañana (L'amore più bello)* (1958), dirigida por Glaucio Pellegrini. Los réditos económicos obtenidos mantienen al dramaturgo durante un tiempo vinculado a la industria del cine para la que confiesa verse obligado a hacer concesiones indeseables:

En los años 50, en el 56 y en el 57, trabajé bastante en el cine. Y eso dio dinero. Entonces, en esos dos años, casi tuve que dejar la escritura teatral, por lo que sufrí mucho. Pero llegó un momento en que el sufrimiento era indecible; ya no podía más. Para colmo me encargaron la adaptación para el cine de una novela de Carlos Reyes, *El embrujo de Sevilla*, y yo veía que iban a hacer una cosa folklórica, mala... Antes todavía pude hacer cosas discretas. Pero ya con esa novela vi que no, que no podía ser. Decidimos romper con el cine e intentar que los ingresos vinieran por otro lado" (Caudet, 1984, 124)<sup>5</sup>.

Pese a todo, ¿cómo entender la presencia de Alfonso Sastre en una superproducción de Benito Perojo, presentada por Suevia Films-Cesáreo González y estrenada a bombo y platillo como uno de los acontecimientos más brillantes de la actualidad cinematográfica del momento? La idea de hacer desaparecer el mito de Carmen, de deshacerse infructuosamente de su estela, del estereotipo que construye, o lo que es lo mismo, de afrontar las inestabilidades del ser de las cosas preservando una ilusión de orden y control, planea de forma abierta o velada en todos aquellos que se acercan a su significado. Pero, como en el caso de otros mitos elevados a la categoría simbólica por la invención creadora individual y su instalación colectiva, la aparente petrificación de los mismos no impide, más bien invita, a una reflexión acerca de un sentido que, a menudo, trasciende los atributos del personaje, para iluminar problemas esenciales de la cultura hispánica que no se prestan, en modo alguno, al estereotipo y el consenso. Carmen moviliza con su arrebatadora seducción femenina un anhelo de libertad, una llamada a la vida sin ley, promovidos por un

personaje exótico, marginal, un mito nacional que socava cualquier aspiración al orden, salvo por la ilusión formal que despierta; un artefacto más próximo a lo demoníaco que a cualquier condición de seguridad: "Al afirmar que Carmen es el diablo, don José resume todas las respuestas cargadas de misoginia y de recelo del hombre del siglo XIX ante una mujer que rompe con su papel tradicional. Inseguro, desconfiado, e inexperto ante este nuevo modelo de comportamiento, al hombre sólo le cabe señalar la complicidad del diablo para intentar entender una situación que lo supera" (González Troyano, 2007, 170). No en vano, la Carmen de Antonio Gala es asesinada hasta cuatro veces en el curso de la obra para renacer con más ímpetu todas y cada una de ellas. El poder renovador del mito cifra una de las conclusiones más perspicaces de los autores de *Carmen on film*, tras emprender un detallado recorrido por las más de 80 adaptaciones del mito a la pantalla que, desde 1906, convierten probablemente a Carmen en la historia más adaptada, después de Drácula de Bram Stoker: "Hemos estado matando a Carmen los últimos 150 años, y todavía no lo hemos conseguido" (IX). ¿Se suma también Alfonso Sastre a la nómina de quienes se han afanado en su representación con la ilusa aspiración de enterrar el mito para siempre? ¿Qué se esconde detrás de las múltiples caras que éste adopta? ¿En qué humus histórico enraza una reflexión auspiciada por el amparo de la industria cinematográfica del momento?

A punto de dar por acabada la década de los cincuenta, fecha del estreno de *Carmen la de Ronda*, la polémica sobre la mayor o menor conveniencia de argumentos originales o adaptados en la pantalla continúa alimentando páginas de la prensa cinematográfica especializada. La revista *Espectáculo* se hace eco de una noticia escueta, perdida en medio de otras muchas de la cinematografía mundial, que se interesa por el balance de la industria norteamericana del año 1958. Los datos recogen un 62% de películas basadas en argumentos originales escritos directamente para el séptimo arte, frente a un 38% de filmes adaptados de obras literarias. Con ellos, el indicio de un cambio de tendencia en la industria del celuloide en Estados Unidos, edificada hasta ahora sobre la base de novelas, comedias, cuentos o "remakes". Se desempolva así el problema de la adaptación bajo la autoridad de las opiniones de Alexandre Astruc, reciente medalla a la mejor dirección en el Festival de Venecia (1955) por *Las malas encuestas*, basada en *Une sacrée salade* de Cécil Saint-Laurent; Jacques Becker, quien

acababa de dirigir *Las aventuras de Arsenio Lupin* (1957) y *Ali Babá y los cuarenta ladrones* (1954), y Claude Autant-Lara, director para la pantalla de una adaptación de *El rojo y el negro* (1954), de Stendhal. Frente a las reticencias del primero –“¡Me niego a que se aplaste al cine bajo el peso de una novela!”–, su compañero y compatriota Jacques Becker afirmaba no encontrar impedimento alguno por parte de la industria del cine a rodar guiones originales –“Si no producimos más obras originales nuestras, esto se debe ante todo a que no nos empeñamos resueltamente en hacerlo”–. Terciando en la disputa, Claude Autant-Lara se atreve a desvelar una interesante argucia encubierta bajo el recurso a la adaptación: “Hay muchos temas que quisiéramos llevar a la pantalla, pero no se nos deja hacerlo. Por eso tenemos que recurrir al truco de las novelas famosas. Con este patrocinio, gracias al hecho de que un editor se arriesgó antes con tales temas, de que el público los aceptó, podemos realizar asuntos semejantes, a los que sentimos íntimamente y lograr nuestros propósitos...” (D., 1959, 51).

¿Pudo servirse Alfonso Sastre del mito para disolver la complejidad de un discurso provocador a todas luces? Son de sobra conocidos desde sus primeras obras, y en especial desde el estreno de *Escuadra hacia la muerte* (1952) y de *Prólogo patético* (1953), los problemas del autor con la censura. Pese a su resistencia a admitir la acción previa del agente censor en su obra, un interlocutor cuya consideración, entiende el dramaturgo, supondría una primera forma de claudicación y normalización de este agente fantasmagórico, no deja de reconocer su acción al escribir *La mordaza*: “Eran tres obras prohibidas que yo había hecho frontalmente, sin ninguna prudencia. Al escribir *La mordaza* me planteé el ser más cauto, el ser posibilista (un término que después se empleó), el intentar hacer una especie de metáfora, de tal manera que pudiera conseguir hacer una protesta sobre la mordaza, sobre la mordaza que estábamos sufriendo, a través de una historia que tuviera la suficiente ambigüedad para que la censura no la pudiera prohibir” (Caudet, 1984, 35).

¿Qué se esconde bajo la belleza, la emoción, la sugerente voz de Sara Montiel y la puesta en escena incomparable de esta superproducción, un espectáculo grandioso, con una presentación majestuosa, rico vestuario y brillantes atardeceres de la ciudad de Ronda, realzados por el *east-mancolor*? ¿Hacia dónde conduce el camino de intrigas,

coartadas, traición y muerte alrededor de la figura de este mito? ¿Es legítimo pensar en una acusada divergencia entre la idea original del dramaturgo y su solución final? ¿Se puede hablar de una apertura del mito favorable a la suspensión del relato en una diversidad de interpretaciones, de visiones antagónicas –disparatadas incluso– del mismo texto?

Tras la afirmación del mundo como representación se asienta la creencia de la búsqueda de sentido histórico en el proceso de construcción de discursos simbólicos que se remontan al modo de expresión mítica: “La historia a veces hace muecas y es irónica, aunque su ironía pueda ser amarga; en todo caso, pocas veces resulta como se la esperaba. No obstante, lo que importa es entender a pesar de todo cómo sus diversos protagonistas, ya sean clases, ya naciones, ya otras agrupaciones sociales cualesquiera, buscan darle un sentido, su sentido, elaborando constantemente nuevos discursos simbólicos: en cierto modo, el discurrir de la historia es el renovado esfuerzo por atribuir sentido a los signos y figuras a la retórica social” (Serrano, 1999, 18).

La expresión mítica, el desarrollo de una situación en la forma artística de una fábula o mito se muestra idónea, según Sastre, para subrayar el carácter político de los medios de representación, en oposición al lenguaje unívoco de la ciencia o equivoco de lo cotidiano, un proyecto al que se suman las formas de expresión lúdicas incorporadas de la tradición brechtiana: “Nuestra intención fue desde un principio que el teatro se constituyera en productor de determinado conocimiento –no, por supuesto, científico– y de cierta actividad, a nivel superior al meramente moral-individual: en el plano social-político. [Que estas producciones se realizaran “more lúdico”, siendo, como es, algo obvio, para nosotros ha sido sin embargo un tardío descubrimiento: hemos considerado la actividad teatral como una ocupación estrictamente “seria” quizás hasta que Brecht nos llamó la atención en el Pequeño Organon sobre el carácter lúdico, recreativo, de todo teatro –hasta el más serio–” (Sastre, 1970, 191).]

Carmen nace y se perpetúa siempre unida al tortuoso intento de definición del ser de España como problema, como ser escurridizo e inaprensible; se integra en el repertorio simbólico de afirmación de una precaria identidad española, una celebración de la nación que, sin duda, sería

bien recibida por un régimen ávido de asignar fechas (el 18 de julio o el 20 de noviembre) para la exaltación de la fiesta nacional, obviando cualquier reconocimiento resbaladizo del asunto, con el fin de afirmar la esencialidad de lo español. Identidad nacional y mito, historia y representación, afianzan un proceso de construcción inscrito en una tradición simbólica de producción de imágenes, de las que permanece su valor polisémico.

El rescate y la recreación del pasado resulta una operación esencial para este proyecto de identificación y construcción de símbolos de identidad compartida. Asimismo, parece justificar una de las más significativas variantes introducidas por la idea de Sastre en el relato original: la traslación al contexto histórico de la Guerra de la Independencia del prototipo de la cigarrera, contienda sobre la que ha sobrevolado una visión mítica de exaltación nacional y epopeya del romanticismo europeo, cuya particularidad más relevante, la función de las guerrillas, no resultó difícil relacionar con las corrientes de pensamiento marxista de los años sesenta, dispuestas a su vez a sobrevalorar la mitificación de la intervención del pueblo unido contra el invasor. El tratamiento del levantamiento popular deja sentir una de las paradojas históricas más sobresalientes en la película de Tulio Demicheli, a la que se ha referido Charles Esdaile recientemente<sup>6</sup>:

La habilidad de los historiadores españoles contemporáneos para reconciliar los tradicionales puntos de vista de las guerrillas con las teorías marxistas de la Historia es, cuando menos, irónica, pues en realidad el atractivo de esos insurgentes se debe a un fuerte vínculo con una imagen de España profundamente romántica; de hecho ellos fueron fruto del Romanticismo. Así la guerrilla legendaria pertenece a una España de bandoleros, toreros y bailaores flamencos en pie de guerra, como si su protagonismo reflejase el indómito individualismo y la natural tendencia española hacia el anarquismo" (Esdaile, 2006, 19)<sup>7</sup>.

La paradoja se sustancia en la visión tradicional antagónica, que cifra en la defensa de los supremos valores, Dios, Patria y Rey, la razón última del levantamiento espontáneo de las clases populares; para la ideología reaccionaria, las guerrillas serían la manifestación más clara del rechazo del pueblo español a las ideas de la Revolución Francesa, como se constata en numerosas coplas alusivas a la "patria oprimida" dentro del Cancionero Popular Español.

El tratamiento plástico de la guerrilla y su fijación en el imaginario colectivo, del que bebe la iconografía que se reproduce en la película, se inscribe, asimismo, en una estética perteneciente al más puro Romanticismo. Las pinturas francesas de Lejeune atestiguan en su descripción de la victoria de Espoz y Mina en el puerto de Arbalán (1811) un escenario que sitúa a los españoles en medio de un paisaje casi mitológico compuesto por cumbres elevadas y bosques umbríos, abalanzándose sobre el enemigo en mangas de camisa, con pantalones de montar, pañuelos anudados alrededor de la cabeza y empuñando dagas y trabucos..., "cuando en realidad habrían combatido formando filas y columnas, vestidos con uniforme de aspecto militar y armados con mosquetes y bayonetas"<sup>8</sup>. El papel protagonista que adquirieron las mujeres en la contienda hacía fácil el empaste del papel de Carmen en el contexto<sup>9</sup>.

Nadie como el autor de "Arte como construcción" para servirse de la ambigüedad del mito y plantear a través de sus paradojas los "atisbos arriesgados", las "aventuradas hipótesis" propios del momento de tránsito en el que se desarrolla su labor. El mito de Carmen ofrece una matriz inmejorable para volcar un asunto medular en la crítica de la cultura hispánica, no ajeno a uno de los principales motivos tratados por Sastre, como es el de la colonización cultural. El desarrollo imperialista de los "mass media" actualiza toda una mitología sustentada a su vez en dos pilares míticos: el mito de Europa y el mito de España: lo "español" y lo "europeo" "como dos entidades cuasi metafísicas, generadas en no se sabe qué originaria catástrofe que desgarró de la primitiva esencia –¡Europa!– esta parcela solar: ¡España!:

Con Ortega y Gasset sigue la misma historia bajo la especie de una imagen alemana –como lo fue la de Sanz del Río y los krausistas españoles– del mito de Europa; Europa es la cultura alemana como realidad y como óptica para considerar lo que, en Europa, no es propiamente Alemania: la otra cultura, o mejor: ¡cultura! (...) Como contraste sigue resonando el antiguo rebuzno de la caverna casticista para la cual Europa es también un mito, pero diabólico; la pura encarnación del mal frente a nuestra gloriosa reserva de espíritu no contaminado por el paso de los siglos: a-temporal, incorruptible. Europa "es" el bien o el mal: posiciones encontradas pero idénticamente mitológicas. Estoy hablando en términos un poco caricaturescos (Sastre, 1970, 118).

Un punto de vista que sostiene, a juicio del dramaturgo, un proyecto cultural revolucionario, y desenmascara como retrógrados o tradicionalistas los enfoques sedicentemente progresistas que plantean los problemas de nuestra cultura bajo la especie de un modelo europeo o americano que persigue "estar al día", ponerse a nivel... de Europa, etc.:

Pero hay que decir que este sedicente progresismo afecta no sólo al pensamiento liberal tradicional sino que contamina también el pensamiento literario y la literatura española actual de signo socialista, es decir, el trabajo de aquellos para los que el mundo está en trance de su transformación revolucionaria (socialista); y ello se evidencia, por un lado, en la reproducción casi continua de lo que de radical-burgués se produce culturalmente en Europa (empezamos con el existencialismo y luego: el *nouveau roman*, la *nouvelle vague*, la *nouvelle critique*, el estructuralismo, la literatura del absurdo, el teatro de la crueldad, etc.) (...); o, hablando con más rigor, del poeta Antonio Machado, cuyos epígonos reaccionarios son cosa tan insufrible como los subpoetas lorquianos, abastecedores del seudo-folklore, del cuplé y del *tablao* comercial" (Sastre, 1970, 124).

El dramaturgo propone así la urgencia de la descolonización cultural, además de prevenir contra la reacción más retrógrada, consistente en disponerse a golpear con la vieja y podrida maza del casticismo, "lamentablemente frecuente entre nosotros, incluso en la grotesca forma imperialista del 'españolizar a Europa'. (Tontería de signo semejante al proyecto auto-colonizador de los 'europeizadotes' de España). ¡Viejos caballos de batalla en los que todavía cabalgan no pocos trasnochados jinetes" (Sastre, 1970, 124). En la "Noticia" que precede a la publicación de *La cornada*, drama de una relación casi antropofágica inspirada por el mito de Cronos-Saturno, cuyo planteamiento puede compartir no pocos presupuestos con el proyecto de Carmen, por proximidad cronológica, el dramaturgo se apresura a dejar claro su equidistancia, tanto de una literatura "nacionalista", como de un "cosmopolitismo" desarraigado<sup>10</sup>.

Ante las dificultades históricas para el desarrollo de un trabajo libre, entre el silencio y el posibilismo, cuyos principios no dejan de reproducir, según Sastre, de manera más o menos consciente, resistencias administrativas y sociales; entre la Carmen de España y la de Mérimée, la práctica sastriana pretende ubicarse en un ponderado "nivel revolucionario", no exento sin embargo de obstáculos,

entre ellos, la efectividad de su acción social, una de sus principales razones de ser. En 1958, a propósito de *Asalto Nocturno*, vuelve sobre la reflexión acerca del problema casticismo-exotismo:

Había una terrible opción que yo rechazaba (pero se presentaba como si no hubiera otra salida) de que uno tendría que caer en el casticismo, o, de no hacerlo, en el exotismo, en un teatro cosmopolita. Yo siempre estaba en la idea de que teníamos que buscar una línea que era muy delgada y muy fina, que era muy difícil de encontrar, pero que estuviera lejos tanto del teatro costumbrista, sainetesco y castizo, que era una de las lacras del teatro español de corte naturalista, que estuviera tan lejos de eso como del teatro cosmopolita, desnacionalizado, desterritorializado. Pero eso era algo muy difícil, yo no sabía –y no se– cómo hacerlo... Pero a mí me preocupaba. Una de las experiencias más fuertes en este sentido fue *La cornada*. Era un tema español tratado con una distanciamiento (Caudet, 1984, 51).

El espacio liminar en el que se suspende el discurso cinematográfico, su complejidad intrínseca, dificulta la funcionalidad última de la tragedia y acaba degradando su contenido, asimilable, tal vez, para la mayoría de espectadores a una serie de películas de exaltación patriótica, fundamentadas en los consabidos recursos de la cupletista de raza, con su despliegue de contenidos folklóricos... La inmediatez de un modelo que se afirma como género, auspiciado por el sello de Benito Perojo, adscribe la película de Demicheli a una extensa nómina de musicales prototípicos promovidos durante la década, con el fin de transportar al espectador al limbo de la nostalgia. En ella encontramos títulos asociados a estrellas de renombre, como *Doña Francisquita* (Ladislao Vajda, 1952), *Suspiros de Triana*, basada en el guión de la película *Suspiros de España*, de Benito Perojo (1938), con Paquita Rico (Ramón Torrado, 1955), o los más inmediatos éxitos de su protagonista, Sara Montiel, en *La Violetera* (Luis César Amadori, 1958) o *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957):

Bien; el cine no podía desdeñar este palpable fenómeno de la nostalgia, y, refiriéndonos concretamente al nuestro, fueron varios sus intentos parciales, hasta que *El último cuplé* –película española que hasta ahora mismo detenta los máximos *records* populares del cine nacional de la posguerra– los unificó, centrándolos en el mundo mínimo –pero qué maravilloso microcosmos simbólico, pese a su aparente

nimiedad– de la nación popular, del "couplet", del cuplé. Porque la copla popular de cada época –y qué horror la nuestra, con eso del caimán y lo otro del "rock and roll", aunque, a lo peor, extasie a los nostálgicos de dentro de medio siglo o así, que todo puede ser...– define a ésta: los compases de su música y las frases –tantas veces meramente funcionales, rípidas o, simplemente, glosadoras de una minúscula efemérides cuyo recuerdo real no pasa a la historia– de sus "letras" tienen el más formidable poder conocido de evocación. Ahora *La violetera* incide en ese camino abierto por *El último cuplé*, repitiendo su fórmula esencial –la historia de una canción de la época; sus canciones subrayando los episodios decisivos de su vida sentimental– y confiando a la misma intérprete el papel protagonista en una historia donde colaboró también uno de los dos argumentistas de la primera (Barreira 1958).

La expresión mítica, la música, las canciones, junto con la imagen, son depositarias de la función de subrayado de las cualidades sensuales del personaje, frente al modo de pensamiento lógico de la palabra que, como observaron Nietzsche y Adorno, se muestra deficiente para ser reflejo de la inmediatez estética del erotismo. De los hechizantes primeros planos de Sara Montiel interpretando lo mejor de la canción popular española podría afirmarse algo similar a lo que Barthes sugirió a propósito de las mitologías de la imagen sobre el rostro de Greta Garbo: "aún pertenece a ese momento del cine en que el encanto del rostro humano perturbaba enormemente a las multitudes, cuando uno se perdía literalmente en una imagen humana como dentro de un filtro, cuando el rostro constituía una suerte de estado absoluto de la carne que no se podía alcanzar ni abandonar. Algunos años antes, el rostro de Valentino producía suicidios; el de la Garbo participa todavía del mismo reino del amor cortés en el que la carne desarrolla sentimientos de perdición" (Barthes, 1980, 71).

Las coplas, arraigadas en el imaginario popular durante décadas, no dejan de denunciar el delirio de una sociedad escindida entre la provocación de sus relatos y la superestructura moral que circulaba como una nube inmensa sobre la geografía ibérica: "¿Qué tenían que ver las ejemplares historias de María Goretti, santa Eulalia o Genoveva de Brabante, una y otra vez repetidas a los párvulos roedores de pan negro, con la muchacha que estaba apoyada en el *quicio de la mancebía*, en la canción de Conchita Piquer?" (Vázquez Montalbán, 2000, 37-38). Entre el modelo hagio-

gráfico y la prendada manceba cantada por la Piquer, la Carmen de Ronda de Demicheli, imprime una nueva vuelta de tuerca al condenado espacio del lupanar, convertido tras la guerra en "el quicio de mi puerta un día", y reinventado ahora haciendo desaparecer del todo el "quicio" –el pueblo pese a su pobreza, entiende–, para recostar a Sara Montiel en "la trama de mi celosía". Las elipsis de una historia bien arraigada en el acerbo popular, en la que los amantes se despiden al alba tras una noche que "deja en mi boca un gusto a menta y canela", son reemplazadas por una secuencia previa a la interpretación de la copla, con Carmen al alba, de espaldas a la cámara, contemplando la bella ciudad de Ronda en el horizonte; una toma-cita de *Lo que el viento se llevó*, que acaba disolviendo el romanticismo de la estampa, con la trágica advertencia de la gitana a su amante sobre el funesto código de la raza, que obliga a saldar la infamia del deshonor con la muerte.

Se privilegian así, aunque convenientemente adornados, los fundamentos de una educación sentimental orientada a las masas, clave de la educación popular, promovida por los medios de comunicación y entendida hoy como perfecto trasunto de la atmósfera de "aquellos años de falsificación del lenguaje, de la Historia, de la memoria del vencido, de la conciencia, es decir, incluso falsificación del saber acerca de la realidad y nuestra inserción en ella" (Vázquez Montalbán 2000, 20-21). Queda con ello truncada en buena medida, salvo tal vez para algunos eruditos, la funcionalidad social de la tragedia –la pretendida por Sastre, al menos–, un género contaminado y capaz de funcionar en la sociedad, de servir para algo en cada momento, de ser útil o inútil, de favorecer o estorbar que ésta evolucione o sea evolucionada: "Está ahí funcionando con las cosas, con las instituciones, formando parte de la dinámica social. (...) Descartes pudo escribir su *Discurso del Método* para la eternidad (el tiempo se ha reído pronto de esa eternidad); pero un dramaturgo escribe siempre para sus contemporáneos. Para torturarlos, para hacerlos mejores o para divertirse con ellos" (Sastre, 1956, 56).

Los propósitos de esta idea para el cine de Alfonso Sastre, dirigida por Tulio Demicheli, parecen desintegrarse en una operación similar, por otra parte, a la que sufren en su recepción las manifestaciones más inconformistas de su teatro de estos años, contaminadas por la degradación de las capas sociales que constituyen su clientela –y sus objetivaciones profesionales: empresas y crítica–, por la actuación del apa-

rato administrativo, y por una ambigüedad en la que, sobre la poética del autor, sobre sus intenciones, se alzan lecturas que se sitúan, no ya en el terreno de la indeterminación, sino de la más absoluta reacción, como pone de manifiesto el desconcierto de uno de los censores de *Escuadra hacia la muerte*: "Puede ser una obra falangista, puede ser una obra marxista" (Martínez-Michel, 2003, 75)<sup>11</sup>.

Hablamos, con motivo del análisis de la versión del mito de don Juan para el cine de Sáenz de Heredia, de las paradojas y disfunciones que el discurso mítico simbólico introduce en un sistema complejo como es un régimen totalitario. Algo de ello se reproduce en la contradictoria recepción de que es objeto *Carmen la de Ronda*. A la vista del perpetuo enfrentamiento mantenido por el dramaturgo y la crítica, acerca de cuyo oficio y capacitación vertió opiniones poco favorables en numerables páginas de sus textos teóricos, no deja de llamar la atención la benévola recepción, dispensada por José Luis Gómez Tello en *Primer Plano*, revista de información cinematográfica controlada por la cúpula intelectual del Régimen<sup>12</sup>. El crítico, quien refresca el parentesco de Mérimée con la Emperatriz Eugenia de Montijo, reconoce en el escritor francés el acierto de sintetizar los trazos localistas de ambientación de sus novelas en la simplicidad de rasgos psicológicos de sus personajes, identificados con la esencia de los países que representan: "Si Córcega es para siempre Colomba y las 'vendettas', Andalucía es Carmen y su apasionado juego de amor. Pero los personajes se escapan con frecuencia a sus autores, porque para eso son criaturas con vida propia" (Gómez Tello, 1959). No obstante, sobre el estereotipo, se señala la capacidad de metamorfosis de patrones que afirman su diferencia en todas y cada una de sus animaciones, fenómeno al que no es ajeno esta Carmen nacida al mundo de la fábula como cigarrera sevillana, convertida en heroína negra en *Carmen Jones* y, finalmente, transformada en protagonista de la resistencia contra el francés en la Guerra de la Independencia. La adaptación libre de Alfonso Sastre deja huella en el título para no llamar a engaño al espectador o atizar, en su caso, encendidas polémicas acerca de la legitimidad de dichos procedimientos. Conviene advertir, no obstante, a propósito de dicha operación de titulación señalada por el crítico de *Primer Plano*, algo obvio, pero que pocos se aventuran a plantear; por su paralelismo explícito, *Carmen la de Ronda* se opone –¿puede leerse también como un tributo?– a *Carmen la de Triana* (1938), quintaesencia de la españolada, filmada por Florián Rey

en Alemania bajo los auspicios de la UFA, y paradigma de exaltación del deber militar, la gloria y la sumisión de la mujer, con el fin de levantar sobre dichos pilares la edificación de un proyecto de propaganda de un cine nacional con proyección comercial.

El mito de Carmen representa dos modos de construcción cultural fundamentados en el sentimiento nacionalista y la xenofobia, incapaces de dar respuesta y de erigirse en oposición eficaz al imperialismo cultural que, según el dramaturgo, "ha de tomar la forma de la discusión ideológica y del contraste, no la del enquistamiento en lo tradicional. Tanto el cosmopolitismo como el nacionalismo, más o menos castizo o telúrico, son signos de anormal vitalidad o de vacío" (Sastre, 1970, 132). La muerte del mito constituye, pues, la única posibilidad de aniquilación de la aberración que promueve, una aspiración a todas luces improbable, dada su genética regeneradora, su diseminación a través de las variadas formas de representación que perpetúan su actualidad.

Algo de este carácter espectacular que ha impelido y perpetuado la vigencia de los mitos de una cultura parece querer poner en evidencia Ricardo García Cárcel cuando recurre a Larra, a las palabras vertidas en la "Tercera carta de un liberal de acá a un liberal de allá", para introducir su estudio sobre los mitos de la Guerra de la Independencia, *El sueño de la nación indomable*. Historia y representación se reúnen para dar cuenta de un mito edificado en los límites entre la ficción y la realidad, de una esencia –¿inmortal?–, de un modo de ser tan neurálgico como artificioso: "Todo es pura representación... Desengáñate de una vez y acaba de creer a pies juntillas no sólo que vivimos bajo un régimen representativo, aunque te engañen las apariencias, sino que todo esto no es más que pura representación a la cual, para ser de todo punto igual a una de teatro, no le faltan más que los silbidos". En definitiva, el resorte fundamental del espectáculo, el signo, imponiéndose, mostrándose como prueba fundamental de la verosimilitud histórica, tal y como observara Roland Barthes sobre el *Julio César* de Mankiewicz, película en la que la seña de identidad romana, la *romanidad*, parece recaer en ese mechón frontal que se presenta como una seña de identidad en sus personajes: "Unos lo tienen rizado, otros filiforme, otros en jopo, otros aceitado, todos lo tienen bien peinado y no se admiten los calvos, aunque la historia romana los haya proporcionado en buen número" (Barthes, 1980, 28).

¿Acierta esta *Carmen la de Ronda* de Tulio Demicheli a plantear siquiera la aspiración que Domingo Pérez Minik atribuyera a los personajes de Sastre, españoles que han sobreseído el juicio de la Historia o, mejor, el de los historiadores, su inventada caracterología eterna, su casticismo acrisolado, el folklore de una demarcación provinciana? ¿Son estos hombres y mujeres de la película de

Tulio Demicheli, como los otros europeos, desprendidos de todo ceremonial mitificado, desvestidos de tantos trajes de guardarropía? ¿Acaso esta galería de soldados franceses que luchan, se enamoran, son engañados y mueren de este modo harto pueril, con sus pertinaces y empolvadas pelucas, pretenden, además, erigirse en símbolo de europeidad?

## NOTAS

\* M.<sup>a</sup> Teresa García-Abad García es investigadora en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales, Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (CSIC), donde desarrolla estudios sobre Literatura y Cine. Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación "Teoría y práctica de la adaptación cinematográfica de textos literarios en España (1962-1975)", dirigido por José Antonio Pérez Bowie y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

1 Los medios de representación ejercieron un papel determinante en la transmisión mítica de los acontecimientos históricos de la Guerra de la Independencia cuyo reflejo fue inmediato en el teatro español. Sobre la diversión y el entretenimiento del público asistente, el objetivo principal que persiguieron fue la insistencia en la demonización del invasor con el fin de ganar partidarios para la causa nacional contra el afrancesamiento. La zarzuela de Javier de Burgos con música de Chueca Cádiz ha desempeñado un papel de suma relevancia en la historia cultural de los españoles cuya "borrachera nacional" representada por *La marcha de Cádiz* fue denunciada por la crítica finisecular. Véase Romero Peña (2007) y Serrano (1999).

2 Tulio Demicheli, director y guionista argentino se inicia en el oficio del

cine con la escritura de guiones en 1944 para debutar como director en 1950, oficios que simultanea a lo largo de una amplia carrera con alrededor de sesenta películas hasta 1987 de entre los que se rescatan títulos como *Arrabalera* (1950), basada en *Un tal Servando Gómez* de Samuel Eichelbaum, *Feliz año, amor mío* (1955) [*Carta a una desconocida*, de Stefan Zweig], o *La herida luminosa* (1956) [José M.<sup>a</sup> Sagarra].

3 Sobre los modos de expresión del mito véase Barthes (1980), Campbell (1993), Cassirer (1959) y Mardones (2000).

4 Dos años antes del estreno de *Carmen la de Ronda* la crítica pone de manifiesto la difícil situación del dramaturgo en el panorama teatral del momento con motivo de la presentación de su drama *El cuervo* en cuya sesión queda patente la escisión del público entre ruidosos grupos de reventadores, "los simuladores de tos" (Marquerie, 1957, 46) y quienes se empeñaron en devolver a la sala a las condiciones necesarias para el atento seguimiento de la obra: "Una de las cosas que más me han alegrado en el estreno de *El Cuervo* fue el fracaso de los reventadores que al final de los dos actos metieron el pie, brevemente, es lo cierto, porque la reacción correcta del público hizo inútil todo propósito de insistencia. Cualquiera que sea la opinión que *El Cuervo* nos

**Recibido:** 5 de octubre de 2008

**Aceptado:** 10 de marzo de 2009

- merezca –y la mía me apresuraré a exponerla–, hay una cosa evidente y es que el drama tiene calidad suficiente y altura de intención para que se le escuche con respeto. Admitido esto, el que no quiera aplaudir, que se vaya o que escuche cómo los demás aplauden. Alfonso Sastre tiene méritos sobrados para estrenar en el María Guerrero" (Torrente, 1957, 18).
- 5 Con posterioridad a Carmen son destacables el guión adaptado de su propio drama *La Cornada* para las películas de Juan Antonio Bardem *A las cinco de la tarde* (1961) y *Nunca pasa nada* (1963); una colaboración para el guión de *Jandro* (1964) de Julio Coll, proyectos que nunca llegaron a concretarse en una pantalla hasta su más reciente intervención para el guión de *La taberna fantástica* (1991), dirigida por Julián Marcos.
- 6 La secuencia de la batalla-prólogo que inaugura el relato filmico, encarece de forma desmesurada el ardor guerrero del grupo de bandoleros contra los franceses en un combate cuya imagen enfatiza el modo de representación para ofrecer una especie de *ballet* de cartón piedra en el que la cámara escruta todas y cada una de las bajas de las tropas francesas, cuyos soldados se desploman abatidos por los trabucos de la escaramuza española, con un codificado y cuidadoso movimiento. Frente al registro pormenorizado de los certeros impactos, sólo uno de los bandoleros es herido para recuperarse como por embrujo del impacto, mientras en una apoteosis final se muestra la caída de la bandera francesa.
- 7 Frente al entusiasmo popular que alimentó la imagen de un pueblo en armas contra el ejército francés, la historiografía reciente es más favorable a ponderar dicha adhesión unánime que en todo caso quedaba lejos de ideales altruistas, como lo afirman algunos testimonios que presentan la cara más adversa de estos grupos de malhechores y desertores: "Los llamados grupos guerrilleros en realidad no son más que unos salteadores de caminos dedicados al saqueo de pueblos y ciudades y al asesinato de sus propios paisanos. La única razón por la que han tomado el disfraz de combatientes libertadores es la de disimular sus crímenes y concederse más libertad para sus actos" (Esdaile, 2006, 209).
- 8 Muchas de las escenas reflejadas en la película, como la del denominado Rocca, parecen extrapoladas de las crónicas de los soldados de la caballería francesa, cuya unidad formó parte de la guarnición de Ronda: "El pasatiempo más popular entre los braceros consistía en sentarse en las rocas, entre los olivares, ... y fumar cigarrillos mientras disparaban contra nuestros centinelas a caballo. Por la mañana salían de la población con sus aperos como si se dirigiesen a trabajar los campos, pero una vez allí, o en las granjas, tomaban sus armas y volvían a dejarlas al anochecer, cuando regresaban al pueblo para dormir entre nosotros. No era infrecuente que nuestros húsares reconociesen a sus anfitriones entre los enemigos... Las mujeres, los ancianos e incluso los niños estaban en nuestra contra y servían como espías al enemigo" (Esdaile, 2006, 84).
- 9 "Las mujeres, los viejos, los mismos niños estaban contra nosotros, y servían de espías a los enemigos. Yo he visto a un muchacho de unos ocho años venir a jugar entre las piernas de nuestros caballos, y ofrecerse a servirnos de guía: condujo a una emboscada una pequeña partida de nuestros húsares, y de repente se escapó a las peñas tirando al aire su sombrero y gritando cuanto podía: viva nuestro rey Fernando VII, el fuego empezó en aquel mismo instante" (Moliner Prada, 2004, 100).
- 10 Sobre *La Cornada* y su adaptación al cine véase Pérez Bowie, 2007.
- 11 "La ambigüedad a mí me ha perseguido siempre. Recuerdo un artículo de Haro Tecglen en el que decía que todo lo que yo escribía era tan ambiguo que no se entendía nada. Decía Haro Tecglen: 'Quiere hacer una obra de elogio a la revolución y hace una obra anticomunista: *El pan de todos*. Quiere hacer una obra antimilitarista y lo que sale es un elogio a la disciplina militar: *Escuadra hacia la muerte*'. De *La mordaza* decía que era 'un ataque a la resistencia francesa'. Venía a decir que en todas mis obras se podía ver lo contrario de lo que yo pretendía hacer. (...) Un capitán del ejército, López Anglada (que era algo amigo de mi padre), que era un militarista y además ha sido poeta, cuando supo que *Escuadra hacia la muerte* estaba prohibida por el Estado Mayor, le dijo a mi padre: 'No comprendo por qué le han prohibido esa obra a su hijo. Porque yo, desde el punto de vista militar, esa obra la pondría como obligatoria en los cuarteles'. Yo me quedé aterrizado, asombradísimo" (Caudet, 1984, 39).
- 12 Véase "Misión de la crítica". En Alfonso Sastre, *Drama y sociedad*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo (1959): "*Carmen la de Ronda*. Belleza, emoción y un espectáculo incomparable", *Primer Plano*, 6 de septiembre, n.º 986, s.p.

- Barthes, Roland (1980): *Mitologías*, México, Siglo XXI.
- Barreira (1958): "La crítica es libre. *La Violetera*", *Primer Plano*, 6 de abril, n.º 912, s.p.
- Campbell, Joseph (1993): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis de mito*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Cassirer, Ernst (1959): *Mito y lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Caudet, Francisco (1984): *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- D. (1959): "Adaptación de obras literarias o argumentos originales?", *Espectáculo*, 138-139, p. 51.
- Doménech, Ricardo (1959): "Teatro. *Escuadra hacia la muerte*", *Espectáculo*, 140, s.p.
- Esdaille, Charles J. (2006): *España contra Napoleón. Guerrillas, bandoleros y el mito del pueblo en armas (1808-1914)*, Barcelona, Edhasa.
- Félix Fernández, Leandro (2004): *Carmen esa desconocida*, Málaga, Encasa D.L.
- García Cárcel, Ricardo (2007): *El sueño de la nación indomable. Los mitos de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Temas de Hoy.
- Gómez Tello, José Luis (1959): "La crítica es libre. *Carmen la de Ronda*", *Primer Plano*, 27 de septiembre, n.º 989, s.p.
- González Troyano, Alberto (2007): *Don Juan, Figaro, Carmen*, Sevilla, Ayuntamiento.
- Mardones, José M.ª (2000): *El retorno del mito. La racionalidad mito-simbólica*, Madrid, Síntesis.
- Marquerie, Alfredo (1957): "Informaciones teatrales y cinematográficas. Estreno de *El cuervo* de Alfonso Sastre, en el María Guerrero", *ABC*, 1 de noviembre, p. 46.
- Martínez-Michel, Paula (2003): *Censura y represión intelectual en la España franquista: El caso de Alfonso Sastre*, Hondarribia, Editorial Hiru.
- Moliner Prada, Antonio (2004): *La guerrilla en la Guerra de la Independencia*, Madrid, Ministerio de Defensa.
- Pérez Bowie, José Antonio (2007): "Alfonso Sastre en el cine: Algunas notas a propósito de *La cornada* y su versión filmica (*A las cinco de la tarde*, de Juan Antonio Bardem)", *República de las Letras: Revista Literaria de la Asociación Colegial de Escritores*, 102, pp. 98-112.
- Powrie, Phil, Bruce Babington, Ann Davies and Chris Perriam (1984): *Carmen on film. A Cultural History*, Bloomington, Indiana University Press.
- Romero Peña, M.ª Mercedes (2007): *El Teatro de la Guerra de la Independencia*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Sastre, Alfonso (1956): *Drama y sociedad*, Madrid, Taurus.
- (1967): *Obras Completas. Teatro*. Prol. de Domingo Pérez-Minik, Tomo I, Madrid, Aguilar.
  - (1970): *La revolución y la crítica de la cultura*, Barcelona, Grijalbo.
  - (2004): *La batalla de los intelectuales*, Hondarribia, Editorial Hiru.
- Serrano, Carlos (1999): *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*, Madrid, Taurus.
- Torrente (1957): "Teatro. Estreno de *El cuervo* de Alfonso Sastre en el María Guerrero", *Arriba*, 1 de noviembre, p. 18.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2000): *Crónica sentimental de España*, Barcelona, Mondadori.