

“Carmen”, de la literatura a la imagen

Salomé Medrano García

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

«CARMEN», DE LA LITERATURA A LA IMAGEN

Tesis presentada para obtener el Grado de

Doctor en Filología

(Filología Románica (Francés))

Por:

Doña Salomé MEDRANO GARCIA

Dirigida por:

Doña Caridad MARTINEZ GONZALEZ

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Facultad de Filosofía y Letras

1990

INDICE

DEDICATORIA

<u>I – INTRODUCCION</u>	1
I.1 CONCEPTO: CARMEN DE LA LITERATURA A LA IMAGEN	2
I.2 METODOLOGIA	3
I.2.1 Eje diacrónico	3
I.2.2 Eje sincrónico	4
I.2.3 El Sur como espacio metafísico ...	10
I.2.4 El objeto determina el método	21
NOTAS	27
<u>II - LA NOVELA</u>	29
II.1 ESPAÑA DE 1830 A 1870	30
II.1.1 Vida política : en busca de una Constitución	32
II.1.2 La vida económica	34
II.1.3 Los viajeros y las fiestas populares	35
II.2 PROSPER MERIMEE	37
II.2.1 La amistad	38
II.2.2 Crítica Literaria	40
II.2.3 Hispanista	42
II.3 SINOPSIS ARGUMENTAL DE CARMEN - novela....	44

II.4	COMO SE FORJO LA NOVELA	52
II.4.1	Génesis	52
II.4.2	Interés lingüístico	54
II.4.3	Interés antropológico	54
II.4.4	Erudición de Mérimée	55
II.5	ANTECEDENTES LITERARIOS	72
II.5.1	Los españoles pintados por sí mismos	73
II.5.2	Viajes	74
II.5.3	España	75
II.5.4	Clara Gazul	76
II.5.5	Antecedentes literarios de la gitana: Preciosa, Esmeralda y Zemphira	81
II.5.6	Las cartas de España	91
II.6	COMO ES LA NOVELA	97
II.6.1	Estilo	97
II.6.2	Estructura	100
II.6.3	Lo satánico en <i>Carmen</i>	106
II.6.4	Epigrama	111
II.6.5	Lo etnológico: Don José vasco, Carmen gitana	112
II.6.6	Manon Lescaut a la española	113
II.7	TEMAS	115
II.7.1	La libertad	115
II.7.2	El destino	116
II.7.3	La muerte	117
II.7.4	La pasión amorosa según Carmen ...	117
II.7.5	La pasión amorosa según Don José .	118
II.8	SIMBOLOS.....	119

II.8.1	La flor	120
II.8.2	El cuchillo	121
II.8.3	La sortija	122
II.8.4	Las cartas	122
	NOTAS	123

III - LA OPERA **132**

III.1	DE LOS VIAJEROS Y LA ICONOGRAFIA: 1830-1875	133
III.1.1	Los tópicos en <i>Carmen</i>	133
III.1.2	Charles Davillier/Gustave Doré ...	136
III.1.3	Realismo iconográfico/ verismo ...	146
III.2	GEORGES BIZET.....	148
III.2.1	Niño prodigio	148
III.2.2	La gitana	149
III.2.3	Carmen	151
III.2.4	La crítica	153
III.2.5	Éxito de la ópera	154
III.3	REIVINDICACION DE MEILHAC Y HALEVY	156
III.4	SOBRE LA OPERA	159
III.5	SINOPSIS ARGUMENTAL DE CARMEN-ópera	161
III.6	ANALISIS FUNCIONAL DE LA OPERA	164
III.6.1	Modelo actancial	165
III.6.2	El/la héroe	175

III.6.3	Los Personajes.Análisis lingüístico	175
III.6.4	Mercedes, Frasquita, Dancaire, Remendado	179
III.6.5	Los coros	182
III.6.6	Espacio y lugar	184
III.6.7	Tiempo	188
III.7	LOS TEMAS:	189
III.7.1	El amor	189
III.7.2	La libertad	192
III.7.3	El destino	199
III.7.4	La muerte.....	200
III.8	SOBRE LA MUSICA	202
III.9	ALGUNAS OPINIONES CUALIFICADAS	205
	NOTAS	210
IV -	<u>EL CINE</u>	215
IV.1	VISTA PANORAMICA	216
IV.2	NOMBRES DE ORO PARA CARMEN	221
IV.2.1	Cecil B. De Mille y Geraldine Farrar	221
IV.2.2	Edna Purviance y Charles Chaplin ..	222
IV.2.3	Pola Negri y Ernst Lubitsch	224
IV.2.4	Raquel Meller y Jaques Feyder	226
IV.2.5	Theda Bara y Dolores del Río con Raoul Walsh226

IV.3	POR LOS CAMINOS DE TRIANA Y RONDA	228
IV.4	VIVIANNE ROMANCE PREPARA EL CAMINO A RITA HAYWORTH	234
IV.5	CARMEN JONES	238
IV.5.1	<i>Carmen</i> en Broadway	240
IV.5.2	Oscar Hammerstein II	242
IV.5.3	De Hammerstein a Preminger	244
IV.6	SE ACABAN LOS DERECHOS	247
IV.6.1	<i>Carmen</i> , de Gades y Saura	248
IV.6.2	<i>Carmen</i> , de Godard	253
IV.6.3	<i>Carmen</i> , de Rosi	256
IV.7	SALIENDO DEL CELULOIDE.....	259
IV.7.1	Ballet	259
IV.7.2	Peter Brook: <i>La tragédie de Carmen</i>	261
IV.7.3	<i>Carmen Carmen</i> de Gala	268
	NOTAS	273
V -	<u>CONCLUSION</u>	280
	NOTAS	287

VI –	<u>BIBLIOGRAFÍA</u>	288
1.	OBRAS DE MERIMEE	289
2.	ESTUDIOS SOBRE MERIMEE Y/O CARMEN NOVELA	
	2 (a) Libros	290
	2 (b) Artículos	291
3.	LIBRETOS DE CARMEN – OPERA	292
4.	ESTUDIOS SOBRE BIZET Y/O CARMEN OPERA	
	4 (a) Libros	292
	4 (b) Artículos	292
5.	BIOGRAFÍAS DE ACTORES O DIRECTORES RELACIONADAS CON CINE Y TEATRO	296
6.	ESTUDIOS SOBRE CARMEN CINE, TEATRO Y BALLET	
	6 (a) Libros	297
	6 (b) Artículos	297
7.	DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS	298
8.	OBRAS DE CONSULTA - GENERAL	
	8 (a) Libros	299
	8 (b) Artículos	307

<u>ANEXOS</u>	309
1. GUION TECNICO Y COMENTARIO LITERARIO DE <i>LAS CARMENES DE CARMEN</i> , MONTAJE VIDEO	310
2. DISCOGRAFIA	315
3. FILMOGRAFIA	320
4. EFIMERA	330
5. PUSHKIN: <i>Les Bohémiens</i> (trad. P. Mérimée) .	541
6. PICASSO	551

DEDICATORIA

Esta es una historia de Amor entre el tema de la tesis y su autora. Esta Tesis esta dedicada especialmente a dos hombres a los que amo y sin cuyo estímulo y apoyo no hubiera sido posible.

Nació la idea y el tema con mi amigo Joan Lorente, que no sólo participó en la génesis sino que ha contribuido a su crecimiento con sus conocimientos pero sobre todo con su generosa paciencia. Mi marido, David, ha supuesto el empuje necesario para tomar la decisión de acabar lo que estaba empezado y ha tecleado los millones de cambios en el contenido del trabajo que ahora se da por terminado.

En mi vida emotiva he estado rodeada del amor de muchos hombres, empezando por el de mi padre, a quien adoraba y de quien, dicen, era "la niña de sus ojos" (todo un record si se tiene en cuenta que somos diez hermanos), pasando por mi suegro, que me amaba y al que yo correspondía, mis tres maridos y mis más de tres amantes. Además de mis dos hijos y algunos amigos.

El amor del opuesto ha supuesto una búsqueda constante en mi vida, lo que me ha llevado a creer en el "dioseccillo" Eros y en la Ley de Causalidad.

En un período de vacaciones amorosas, a finales de los 70, después de unas oposiciones había adquirido el hábito de estudiar, enriquecedor y muy útil como escape a los problemas de los adolescentes que me rodeaban, alumnos e hijos. Me matriculé entonces en tres Cursos de Doctorado: "El tema Greco-latino en el cine", "La novela francesa del siglo XIII" y "Problemática simbolista a la literatura francesa". Me lo pasé muy bien haciendo los trabajos pertinentes, que en los tres giraban alrededor de: mito, símbolo, semiótica y cine.

Feliz con los resultados, al año siguiente se trataba de decidir sobre un tema de investigación, y como yo estaba impresionada por una Tesis de Latin sobre "películas de romanos", me pareció que su autor, Pedro Luis Cano, no se enfadaría si le copiaba la idea y trabajaba sobre "películas de franceses" en una Tesis de Francés. Y aquí aparece Joan Lorente, que además de ser un gran amigo es la persona, que yo conozca, que sabe más de cine. El tema era desmesurado, ¿Quería tratar las películas francesas sobre tema español o las españolas sobre tema francés?, ¿Me interesaba el aspecto socio-político de las relaciones entre los dos países o el artístico-literario?

Haciendo una componenda, pensé primero en trabajar sobre Napoleón y la Guerra de la Independencia, y sobre las películas referidas a este período, y empecé a buscar documentación. En seguida encontré a *Carmen la de Ronda*, a quien, desplazada cronológicamente, también habían hecho protagonista de un "episodio nacional". Y ahí me paré. Leí *Carmen* de Prosper Mérimée y el tema ya quedó definido.

Quedaba entonces la difícil tarea de buscar un director de tesis, pero no resultó nada difícil teniendo en cuenta que la Doctora Caridad Martínez era de mi departamento, que había trabajado con ella el año anterior y que le interesaban los aspectos interdisciplinarios de la cultura tanto como a mí. No me defraudó y apoyó siempre con entusiasmo y generosidad todos mis esfuerzos, disculpando mi larga interrupción en el trabajo, y aceptando mi reanudación sin ninguna objeción.

De aquella primera época de vacas bien flacas, debo agradecer a mi madre el ejemplar de La Pléiade con el que he trabajado, a mi amigo Rudy el primer disco de la Opera que tuve, la versión de la Callas, que en cuanto a voz de la protagonista sigue siendo mi favorita, aunque otras versiones me gusten más globalmente, y que acompañó muchas de mis horas de lectura sobre el tema. A mi amiga Sonia Serkoff le agradezco que me enviara, de París, *L'Avant-scène Opéra*, dedicado a Bizet, recién salido aquellos días, y el libro de Paul Léon, *Mérimée et son temps*.

No puedo dejar de citar a mi hermana Adela, Doctora "cum laude" en Ciencias de la Información y que siempre ha supuesto para mí un ejemplo, un estímulo y una avanzadilla. No puedo olvidar, tampoco, a mi hermana Mila, a quien me unió el compartir momentos de intenso dolor y angustia, que ella hizo más llevaderos; a mi hermano Enrique y su mujer, Marina, que supieron, con gran cariño y delicadeza, suplir la ausencia protectora de un padre; y finalmente a mi hermana Nacha que se ha leído este manuscrito con interés y profesionalidad además de amistad y respeto. Y evidentemente, en este apartado familiar, no puedo olvidar a mis hijos, con quienes he compartido intereses, ilusiones, alegrías, buenos y malos momentos.

En el capítulo amigos, son tantos los que de un modo u otro han compartido conmigo, el interés por este trabajo que no querría olvidar a nadie. Recuerdo conversaciones con Carmen Guasch cuando ella también buscaba el tema para su investigación, con Carmen Cases que buscó en la Biblioteca del Instituto del Teatro algunos datos que me faltaban, con Sat Sabater y Josette Lassaque que me consiguieron el texto de Pushkin traducido por Mérimée, en la Biblioteca de la Sorbonne, con Isabel Gracia con quien discutimos de todo lo divino y humano, con Ricardo Alcántara que siempre encuentra la palabra adecuada ante un momento de duda, con Rafael Conte que sigue viendo en *Carmen* una imagen de la España folclórica a pesar de mis intentos por convencerle de lo contrario (¿quizás cuando lea la tesis?), y su mujer, Jacqueline, que consiguió grabarme la película que me faltaba. Y no puedo dejar de citar a un amigo, Antonio Sánchez, viejo amigo de mi hermana, coleccionista de videos, que una tarde me deslumbró y gentilmente me grabó cinco *Carmen* que yo no tenía.

En fin, que llegó un momento en que por múltiples causas convergentes, no pude dedicarme a la Tesis, y ésta quedó abandonada en un rincón. Algún tiempo después, ya en Croydon (Inglaterra), donde vivía por aquel entonces, intenté recuperar la investigación, hasta que al cabo de un tiempo, por razones de adaptación lingüística al medio, estudiar inglés, la tesis tuvo que volver a descansar. De regreso a España, tras unos meses de búsqueda de domicilio, por fin instalados definitivamente en casa, Dave me preguntó por qué no terminaba la Tesis, y creo que fue una pregunta pertinente.

I – INTRODUCCION

I - INTRODUCCION

I.1 CONCEPTO: CARMEN DE LA LITERATURA A LA IMAGEN

Carmen, de la literatura a la imagen, es el estudio de la trayectoria de este personaje a través de los diferentes medios en que se ha expresado.

Múltiples son las acepciones de la palabra *literatura*, según el contexto metodológico que se utilice, así como múltiples las de imagen. Al definir este título, lo que se tenía en mente era recorrer con la protagonista de la novela corta de Prosper Mérimée, los caminos que la llevaron a ser un emblema de la mujer española (fuera de sus fronteras y ferozmente rechazada por los españoles), y de la mujer apasionada, "libre"... Conocido su origen (la novela) y parte de su trayectoria (la ópera, algunas películas y un cómic), pero desconociendo la magnitud de la obra a ella dedicada y su dimensión exacta, se eligió el término *imagen*, en el amplio sentido derivado de su definición óptica:

Una imagen real es la de un objeto, formada por rayos de luz procedentes de él refractados por una lente o reflejados por un espejo de modo que salen convergentes y por tanto la imagen es recogible en una pantalla; por ejemplo la imagen recogida en una pantalla de cine.¹

Ya desde el principio descubrimos los predicativos que acompañaban siempre a nuestra heroína: Carmen es provocación, escándalo; Carmen es fatal; Carmen es mito, para llegar, hacia el final, a descubrir que Carmen es Naturaleza.

En un mundo justificado por el pasado y organizado hacia el futuro Carmen es escándalo y provocación porque vive "aquí y ahora". Pero su vivir el presente no le impide dar un paso más, no tiene límite porque no tiene miedo, y por ello es símbolo de arte y renovación y por tanto de provocación y escándalo.

Carmen es fatal porque sólo es determinada por el fatum, el destino, aquello que desconocemos pero que está ahí; porque no obedece, no obedece a las normas, a la lógica, a la razón, al hombre. Es fatal porque no se la entiende, porque se la teme.

Carmen, como diría Michel Tournier², es mito porque su historia es fundamental, posee una moral, es conocida y fácilmente reconocible. Es una historia de cuernos. Es un mito específico reforzado por el hecho de que se trate de una mujer y de extracción popular, no justificado pues por la cultura elitista de un momento social determinado. *Carmen* es mito porque constituye un modelo fundamental del cual tomamos o rechazamos los límites. Visto a menudo como la versión femenina del de Don Juan, la diferencia substancial entre ambos mitos reside en que lo que para el hombre es un derecho, para la mujer es algo a ganar, a obtener. A Don Juan no se le cuestiona la libertad, Carmen está obligada a conquistarla. Sus urgencias son otras. Para Tournier Don Juan encarna el enfrentamiento del sexo contra Dios y la sociedad, y representa la utilización de este sexo contra el orden, contra el poder establecido. Carmen, según Corinne Booker-Mesana, no es en absoluto un personaje rebelde contra el orden social. Para esta autora, Carmen es una mujer libre en amor, no un emblema feminista. Ha sido juzgada inmoral, ligera y frívola, pero sólo se muestra amoral e interesada en preservar su individualidad.³

Finalmente descubrimos, al ir profundizando en el estudio, que Carmen estaba siempre presente, nos rodeaba, que su interés crecía o decrecía según las épocas o lecturas, que unas veces respirábamos con ella y otras nos ahogábamos en sus profundas aguas, y un día nos dimos cuenta de que todo ello seguía unos ritmos desconocidos que coincidían con nuestros propios ritmos y ese día supimos que Carmen era Naturaleza, era Vida, y que así la vio ya Mérimée al situarla en el Sur, al definirla como el Sur/Naturaleza opuesto al Norte/Cultura, y así la había visto Godard, cíclica y eterna, como las aguas sobre la arena, como los trenes que cruzan incansables en el horizonte de la gran ciudad, sin origen ni destino, como la música del cuarteto de cuerda y la locura del propio cineasta.

I.2 METODOLOGIA

I.2.1 Eje diacrónico.

Prácticamente, con ligeras alteraciones, el estudio se realizó de forma diacrónica y cronológica, y así se ha presentado. No obstante la confirmación de algunos aspectos expuestos en el estudio de la novela nos llevo posteriormente a través de alguna película o representación teatral. Cabe decir, pues, que el estudio propiamente dicho comienza en el apartado II, «La novela», con una visión socio-política de la España que conoció Mérimée y en la que enraizó a sus protagonistas. Conoceremos el carácter y cualidades de nuestro autor, y después de recordar el argumento de la novela estudiaremos su génesis, precedentes temáticos y del personaje de la protagonista, así como analizaremos la novela sacando a la superficie los paradigmas en los que se sustentará la anécdota a través de las diferentes versiones.

El apartado III está dedicado a la ópera, y se inicia con una referencia a los viajeros extranjeros que recorrieron España por aquellos años y cuyas observaciones literarias e iconográficas contribuyeron a la puesta en escena y a la concepción visual de los libretistas y compositor. Aportación que sigue patente en la mayoría de las representaciones cinematográficas, que no suelen olvidar el carácter "realista" de la novela o "verista" de la ópera. A partir de Bizet y su importante aportación al mito, reivindicaremos la labor de los libretistas señalando sus aciertos. Tras la sinopsis argumental de la ópera el análisis semiótico de la misma nos permitirá seguir delimitando los componentes temáticos. Nos despediremos de la ópera con algunas opiniones calificadas de músicos, intérpretes y realizadores.

El apartado IV, está dedicado principalmente al Cine, pero no olvida tratar otros medios tan importantes como el ballet y algunas representaciones teatrales que merecen un comentario particular por su aportación enriquecedora o banal al tema. Tras una vista panorámica al casi medio centenar de películas sobre *Carmen*, nos detendremos en las que por una u otra razón merezcan un análisis más detallado.

I.2.2 Eje sincrónico

A continuación hacemos una aproximación temática de la historia que trataremos y de los puntos de interés que presenta, sin anotaciones justificativas, para mejor comprender la metodología utilizada en este estudio.

1830. En la Francia prendida en la llama del romanticismo, resonando todavía los ecos de la *batalla de Hernani* en la que, del brazo de su amigo Henri Beyle, más conocido como Stendhal, había tomado parte el 25 de febrero en defensa del famoso drama de Victor Hugo que iba a renovar la escena francesa, un joven viajero respondiendo al nombre de Prosper Mérimée, emprende en el mes de Junio un recorrido por España, donde habría de permanecer durante cinco meses.

Viaje al que se sintió atraído por el halo de exotismo, de misterio y de peligro que envolvía al país del Sur y que se revelaría mucho más trascendente para su futuro de lo que él podía imaginarse. Recorriendo los polvorientos caminos españoles tuvo ocasión de trabar amistad con una dama ilustre, Doña Manuela Kirkpatrick, condesa de Teba y Montijo, madre de la futura emperatriz Eugenia.

En diciembre, apurado momentáneamente su deseo de aventura, regresó Mérimée a París y se enroló en la Guardia Nacional. Pronto se desdijo y al año siguiente se convirtió en funcionario del Estado: pasó sucesivamente del Ministerio de Marina al de Comercio y luego al de Obras Públicas. Poco a poco avanzó en una carrera que llevó con eficacia y que le consolidó en la tradición burguesa familiar, al procurarle la estabilidad que le había rehuido en sus primeros años. En 1834 Thiers le consiguió su nombramiento de Inspector General de Monumentos Históricos. A partir de este momento, Mérimée pudo dedicarse con más tranquilidad a una de sus vocaciones - no la única, tal vez tampoco la principal, ya que parece ser ante todo curioso y viajero -, esa carrera literaria que, iniciada a los veinte años, estaba entonces todavía lejos de llegar a su culminación. Con frecuencia, en sus desplazamientos como Inspector de Monumentos, entretenía el recorrido rememorando viejas historias, como las que su amiga española, Mme. De Montijo, le había contado años atrás. De entre todas, una comenzaba a obsesionarle: se trataba de un jaque de Málaga que había matado a su amante *laquelle se consacrait exclusivement au public*. Pasaría tiempo, de todos modos, antes de que se decidiera a convertir el simple *fait-*

divers en literatura. Entretanto volverían las veladas con las de Montijo, esta vez en Versalles, donde se habían instalado durante el invierno de 1838. Mérimée las frecuentaría muy a menudo, a veces acompañado por Stendhal, nuevamente en París a su regreso de Italia. A buen seguro que la historia del *jaque asesino por amor* habría de reaparecer durante esas privilegiadas tertulias invernales.

Hasta que, el 16 de Mayo de 1845, preocupado Mérimée por su trabajo sobre Pedro el Cruel que no acaba de arrancar⁴, escribe a la condesa de Montijo una carta en la que le dice: «Je viens de passer huit jours enfermé à écrire, non point les faits de feu D. Pedro, mais une histoire que vous m'avez racontée il y a quinze ans et que je crains d'avoir gatée.»⁵

Al cabo de cinco meses, *Carmen* veía la luz en las páginas de la *Revue des Deux Mondes*, sin que despertase excesivo entusiasmo, sino más bien un cierto rechazo por parte de los lectores más proclives a escandalizarse ante una historia demasiado descarnada. No obstante, siguen, convertida la novela en motivo de polémicas, dos reediciones en 1847 y 1852, ya en libro, y paulatinamente, *Carmen* - que Sainte-Beuve calificaría de «Manon Lescaut plus poivrée et à l'espagnole»⁶ - se va abriendo camino en la apreciación de crítica y público, sin dejar de cultivar su escandalosa fama.

En 1875, cinco años después de la muerte de Mérimée, la provocadora *Carmen* renace sin haber muerto, dispuesta a todo, en el timorato marco de la Tercera República, liquidados el Segundo Imperio y la *Comuna*. Se estrena en la Opera Cómica de París la adaptación que los libretistas Meilhac y Halévy han realizado, limándola, para servir de bandeja a la esplendorosa música de Bizet. El eco que la nueva *Carmen* alcanza sigue en cierto modo la pauta de lo sucedido con la novela: unos comienzos teñidos por el rechazo irracional de una crítica feroz - aunque no cabe hablar de fracaso como la leyenda quiere - que se transforman en pocos años en arrebatadora popularidad, de la que, desgraciadamente, Bizet, muerto a las semanas del estreno, no pudo disfrutar.

De la ópera cómica a la gran ópera de la mano de Guiraud, aclamada por Nietzsche y por el gran público, su prestigio no cesó de multiplicarse. Más de cien años después, no solamente es una de las obras más repre-

sentadas de la historia - la Salle Favart parisina supera con creces las dos mil representaciones -, tanto como ópera cómica como en su versión de ópera clásica, sino que, con treinta grabaciones íntegras, se erige en la ópera que más veces ha sido registrada en disco.

El cine habría también de rendirse ante *Carmen* desde el principio. Ya en 1904 Edison ofreció una versión del tema. Luego vendrían Chaplin, De Mille, Lubitsch, Feyder, Walsh en dos ocasiones, solamente en el período mudo... Edna Purviance, Geraldine Farrar, Pola Negri, Raquel Meller, Dolores del Río, Imperio Argentina, Vivianne Romance, Rita Hayworth,... hasta llegar a la *Carmen* "negra" de Preminger-Dorothy Dandridge, esa *Carmen Jones* que procedente de Broadway, encendió injustamente las iras de los herederos de Bizet, y a las actuales de Carlos Saura/Antonio Gades/Laura del Sol, de Francesco Rosi con Julia Migenes y Plácido Domingo, de Jean Luc Godard, quien sustituye a Bizet por Beethoven, consciente de la universalidad del mito...

En ese recorrido del hecho real a la literatura, de ésta a la escena y el disco, y, finalmente, a la imagen (no únicamente la de cine o televisión: *Carmen* ha dado pie incluso a un *comic*⁷ de respetuosa fidelidad al texto y al espíritu de Mérimée), con el paso de públicos cultos a otros relativamente amplios y, por fin, a aquellos sometidos a la más gigantesca comunicación de masas, en este recorrido, decíamos, se ha ido forjando el mito, en el sentido actual del término, de la indomable gitana Carmen.

Sus temas son la *pasión*, la *muerte*, el *destino*, y la *libertad*, y están desarrollados recurriendo a los *toros*, la *magia*, los *gitanos/pueblo sin patria*, los *bandoleros* y la *milicia/orden establecido*. Y quedan simbolizados semióticamente con: la *flor*, las *cartas*, el *anillo*... y la propia *protagonista*, *símbolo de sí misma*. *El negro de sus ojos*, *de su mantilla*, *de sus cabellos*... *la gracia de sus movimientos*: *Carmen corre*, *Carmen baila*, *Carmen se contonea*... llevándonos al amor cambiante, al placer del riesgo, a la preeminencia del libre albedrío, que configuran la modernidad de su comportamiento, lo eterno de su fascinación, de su sensualidad, de su misterio...

El camino recorrido por *Carmen* hasta hoy, está lleno de malentendidos e incomprensiones más o menos inocentes. Uno de los

biógrafos y estudiosos de Mérimée, Agustin Filon⁸ escribía a finales del siglo pasado un comentario que dejaba ver su escaso entusiasmo por *Carmen* como libro y como personaje e, incluso, un tanto extrañamente para alguien que toma a un autor como tema, por el mismo Mérimée: «Hubiéramos podido interesarnos por una cortesana pero no por una ladrona». Una simple línea, que no hay que tomar como muestra aislada sino como síntesis de una reacción bastante generalizada contra *esa novela* y *ese personaje* tanto como contra *esa mujer*. Ver en Carmen a una ladrona es, como mínimo, cegarse con los árboles y no merece ya la pena entretenerse en ello. Haberla preferido cortesana convierte la opinión de Filon, para nosotros, en anacrónica del todo. La mitología de la cortesana pertenece a otra época, a otro mundo, arranca en Babilonia y muere en el Hollywood de los Warner Brothers y Busby Berkeley, cuando la Gold Digger buena y no la descocada acabó zampándose al millonario pasando para ello por el juez de paz. Ciertamente que la prostituta de buen corazón siguió coleando mucho después de que la *Nana* de Zola desviase el centro de atención hacía unos intereses diferentes a los del enfermizo romanticismo de la ingenua Margarita Gautier, que tuvo que pagar con la vida el intrusismo en un mundo burgués dominado por la adoración a la posición social *respectable*.

En la mitología popular la irrupción de las secretarias (y sus émulas nocturnas, las coristas) alrededor de los magnates de Wall Street, produjo el milagro de sustituir a la amante parásito, a la mantenida, por la amante (en potencia) que sabe cuidar de sí misma y es económicamente autosuficiente, por más que no desprecie los destellos de una sortija, y mucho menos si es de compromiso. Elinor Glynn y Anita Loos supieron sacar todo el jugo al asunto en sus libros y el cine levantaría todo un mundo sobre esos cimientos.

Es obvio que en un contexto semejante, la *otra*, la *mala*, la verdadera *vamp*, resultaba tan necesaria estructuralmente como la *chica*. Sin ella, las pequeñas virtudes que adornaban a la buena carecerían de la fascinación suficiente como para decantar la balanza. Y es aquí donde *Carmen* vuelve a hacer una irrupción triunfal en un ámbito que ya no está ceñido por las limitaciones que rigen a los grupos más o menos amplios, sólo relativamente siempre, que hasta entonces habían sucumbido o resistido a su influjo.

El nuevo personaje/contraste que el cine necesitaba debía ser, para funcionar adecuadamente, mucho más que una simple buscadora de diamantes, requería estar imbuida de un atractivo diabólico, de esa cualidad *larger than life* que la convierta en alguien de quien se esperaba todo, de alguien que no respeta nada.

¿Supone esto la trivialización de unos mecanismos de comportamiento que son, además, inventados? Seguramente; pero son el reflejo, al fin y al cabo, de un cambio radical en las relaciones hombre-mujer, cambio hacia el *de tú a tú* que todavía no ha dejado de evolucionar. Paradójicamente, sobre todo porque aparentemente Carmen es toda pasión mientras ese nuevo personaje suele ser frío cálculo, el todavía reducido "mito Carmen" se injerta con asombroso vigor en esa dinámica, y lo hace desempeñando un doble papel: por un lado se beneficia de la situación, porque con ella su permanencia y expansión está asegurada. Por otro lado, fundamentando y contribuyendo al establecimiento del personaje con la fuerza de su propio mito, participando desde el principio en la creación del prototipo que servirá para disponer luego de cuantas copias más o menos modificadas sean necesarias. No es casualidad el que al año siguiente de la fundación de Hollywood ya hubiera más de una *Carmen* en exhibición y que la máxima contribución europea al personaje de la *otra*, la *vamp*, Pola Negri, fuese también la gitana cigarrera en fecha tan temprana como 1918.

Carmen abrió la puerta de un corredor cuyo final no se alcanza todavía, aquel por el que la mujer libre transitará, confundida por muchos con la cortesana, por otros con la ladrona o la asesina, porque no puede darse un salto de esa magnitud, casi en el vacío, sin correr ese tipo de riesgos. Así, cuando empalidecidas, deslucidas, aquellas pequeñas virtudes de la *flapper de* cortos cabellos liberada a ritmo de charlestón, de la corista, de la taqui-meca endomingada, el público reclamaba más y más que fuera la *otra*, hasta entonces considerada *copia negativa* de la femineidad, la que se colocara por fin en el centro del escenario, para el caso, de la pantalla.

Llegó entonces el gran momento de las mujeres-mantis, como Garbo, Dietrich, Bankhead, Crawford, Stanwyck, Davis..., por más que todavía pagaran con la soledad o la muerte la osadía de haber querido ser *ellas* y no lo que los otros querían que fuesen. El camino para el definitivo triunfo de la mujer-libre sobre la mujer-esclava, y por tanto, sobre la sociedad que la

esclaviza, estaba ya abierto. No es que esas heroínas del *middle west* fuesen Carmen, es que el germen de Carmen está en ellas, revolviéndolas en su inquietud, sus frustraciones, sus ansias de correr libremente. Carmen está en la base de la mitología que las sustenta y las hace ser aceptadas por el público y amadas por millones de otras mujeres de la primera mitad del siglo XX dispuestas a abandonar su sueño de *Bellas durmientes*.

Intentemos desnudar de su parafernalia a Carmen y reconocerla en la Marlene Dietrich de *The Devil is a woman* (*El diablo es una mujer*, título por otra parte robado a una comedia de Mérimée), inspirada en *La femme et le pantin* de Pierre Louys, historia y época todavía muy "à la Carmen", sin disimulos: Concha Pérez, dejando su trabajo en la fábrica de tabacos urde mil intrigas y arrastra en sus caprichos a los hombres que la aman. Pero ahí la identificación resulta casi insultante de ser tan obvia. Tomemos ejemplos más sutiles, Joan Crawford en *Mujeres*: dependienta de perfumería en unos grandes almacenes utiliza el perfume como Carmen la flor para conquistar a un hombre débil al que aparta de sus deberes conyugales para cambiarlo por otro cuando las cosas se tuercen, y así sucesivamente como era de esperar; Barbara Stanwyck en *Perdición*: mujer joven casada con un hombre maduro al que no quiere, convence a su amante para que le mate, cosa que éste hace, para quedarse los dos con el seguro de vida; Bette Davis, a lo largo de toda su carrera, pero puede servir de paradigma su Rosa Molina de la última película que hizo antes de pasar a papeles de mujer madura, *Beyond the forest* (*Al otro lado del bosque*), donde la publicidad la definía más o menos como *a twelve o'clock girl in a nine o'clock town*, algo así como "un ave nocturna en una ciudad diurna", amando y engañando despiadadamente, sin preocuparse de sus hombres-víctima ni de las habladurías, sin vivir para otra cosa que para hacer su propia voluntad...

I.2.3. El Sur como espacio metafísico.

La realidad de *Carmen* sólo puede tener sus raíces en el Sur. Su caracterización en una etnia determinada, y el interés lingüístico y etnográfico del autor, conducen a estudiar los antecedentes literarios de la novela bajo un doble aspecto: por una parte en las relaciones que tuvo Mérimée con su "maestro en *chipe cali*", Estevanez Calderón, y el libro en el que éste acababa de participar junto con otros escritores costumbristas de la época, *Los españoles pintados por sí mismos*.

Conviene aquí hacer un inciso al respecto de las muchas críticas que obtiene *Carmen* como una representación de la España folclórica y de pandereta vista por un turista francés: Los propios españoles en éste y otros títulos, dan una imagen mucho más superficial y panfletaria que la del sobrio y conciso autor francés. La minuciosidad y realismo con que estudia este ambiente minoritario y marginado de un pueblo dentro de otro pueblo, trasciende el fenómeno, no solo a causa de la universalidad del nomadismo gitano, ni de sus discutidos orígenes históricos (¿La India?, ¿Egipto?) sino porque cuanto más precisa y limitada es una obra de arte, más universal deviene.

Por otra parte, en obras destacadas que Mérimée conocía bien y que también tienen por protagonista a una gitana: *La Gitanilla* de Cervantes, *Notre Dame de Paris* de Hugo y *Les Bohémiens* de Pushkin, que permiten estudiar las relaciones de éstas con el resto de la sociedad. Y la situación de "marginación" social y su enfrentamiento al mundo del "orden" y la "norma", de la que solo sale bien librada, Preciosa/Constanza, la pseudo-gitanilla cervantina.

En Cervantes, la libertad representada por el nomadismo gitano, queda limitada a la libertad de los individuos gitanos de sexo masculino, y su heroína sólo reivindica su libertad espiritual (alma), que le da derecho a escoger ideología, religión y normas, si bien esta libertad queda relegada en el momento en que encuentra a su verdadera familia y es reconocida dentro de un linaje. Allí pierde su libertad (alma) y se somete a sus padres (grupo).

Para Hugo, no es la libertad el problema de Esmeralda, sino la ausencia de normas con que regularla, es decir la familia como punto de referencia, a la que no sustituye el "grupo" de la Corte de los Milagros.

Pushkin y Mérimée ahondan en esta libertad propiamente femenina, como algo que perteneciendo a la noche de los tiempos, la civilización ha querido enterrar, pero que no puede quedar oculto por más tiempo. El padre de Zemphira, en *Les Bohémiens*, aun no se atreve a decir que la mujer es libre y por metonimia dice que lo es por ser joven.

Bizet trasladará este sentimiento de reivindicación femenina de la libertad, a una reivindicación popular del espacio, espacio moral y ético, que fue ahogado por los herederos de aquellos que lucharon contra la Comuna y recogerá este tema, ampliándolo y reforzándolo en la alegre tarantela con que finaliza el segundo acto. Ese canto de libertad, también fue un motivo de escándalo y crítica en su tiempo.

El compositor tiene que romper con el corsé de las normas de la ópera-cómica, para dar un espacio a Carmen, que de su mano irá abriéndose camino y ampliando su círculo de admiradores. Con su música, los temas de la seducción: la Habanera, del triunfo circense/exaltación del riesgo gratuito: Toreador, y de la libertad del espacio abierto: final del segundo acto, han quedado en el trasfondo cultural universal como símbolos, llegando a ser utilizados, incluso por la publicidad, en todo el mundo.

No en vano acaba Mérimée su novela con un refrán romaní tan aparentemente inocuo como, «En retudi panda nasti abela macha» (En boca cerrada no entran moscas)⁹, puesto en boca de un narrador que ha tenido ya ocasión de demostrar sus simpatías por el pobre Don José. Privilegio supremo del creador, que puede ser a la vez él y cada una de sus criaturas... ¿A quién, que no estuviese muerto en vida, se le ocurriría permanecer siempre con los labios apretados para evitar tan molesto percance? Sabemos que, al menos, no a alguien como Carmen. Evidentemente, no a quienes eligen vivir a fondo responsabilizándose de sus actos, asumiendo las consecuencias. ¿No es esa la filosofía que persigue la juventud de cualquier época y lugar, una juventud que supera la cronología, al margen de que puede tratarse de una persecución ilusoria o incluso hipócrita? Libertad, lucidez, valentía para afrontar un destino, como valores que sustentarán el nuevo mito de la mujer libre en una época que ha visto desmoronarse tantos otros ya obsoletos... Todo confluye, además: no existe misterio alguno en la eclosión y la permanencia del mito que Carmen resume.

La búsqueda de la Naturaleza y del "buen salvaje", preconizada por Rousseau, y la obra de Mme de Stael, oponiendo la cultura del Norte a la del Sur, (aunque ella prefiriera la del Norte, alemana, a la que calificaba de más profunda y oponía a la ligereza de la impresión de la Naturaleza en los

países del Sur debido a la bondad de su clima), para los románticos, supuso una llamada al Sur en el que la Naturaleza, más alejada de los condicionamientos culturales, podía mostrarse más libre. Y si, hasta entonces, el Sur había sido Italia, ahora ya les resultaba demasiado culta y civilizada, y los viajeros en busca de emociones fuertes, se dirigen a España.

En todas las versiones y recreaciones de *Carmen*, se conserva este carácter sureño, que en Preminger deviene negritud, excepto en Godard que, con plena voluntad de recoger la esencia del mito en la toma de conciencia femenina, elimina toda connotación étnica, sureña o de confrontación social, substituyendo el Mediterráneo por el Atlántico, y a Bizet por Beethoven.

Las primeras impresiones vividas que de esta España tiene Mérimée, nos quedan, además de su abundante correspondencia, las cuatro cartas publicadas en la *Revue des Deux Mondes* y que probablemente le ayudaron a pagarse los gastos del viaje. Y decimos impresiones vividas, porque el autor es ya un viejo amigo de la cultura española, ha publicado artículos en *Le Globe*, sobre nuestro teatro contemporáneo, escrito ensayos e introducciones para las traducciones de nuestros clásicos, pero sobre todo, Mérimée ha utilizado un pseudónimo español, femenino, Clara Gazul, para escribir varias obras de teatro, en el que la mayoría de protagonistas son mujeres y mujeres enamoradas, que se defienden, como pueden, de la Inquisición, de los celos y de la sociedad. La autoafirmación va siempre precedida de la defensa, porque nadie que no sea privado de algo, necesita afirmar que aquello le pertenece, y antes de encontrar el Yo se suele recurrir a identificar lo que no es Yo. Así las mujeres de Clara preceden a la Carmen de Mérimée.

Los títulos del Teatro de Clara Gazul son sugerentes: *Une femme est un diable*, *L'Occasion* o *I.M. ou le préjugé vaincu*. Y la ideología que vehiculan no nos queda tan lejana: aunque escritos a principios del siglo XIX y localizados en la España inquisitorial del XVII, *The Devil is a Woman* es el título de un film sobre una mujer del siglo XX.

Los títulos de las cuatro cartas que Mérimée escribió en su primer viaje a España al director de la *Revue de Paris*, centran los temas que la

novela desarrollará y en cierto modo nos proporcionan una pauta, un entramado sobre el que se sustentarán la mayoría de Cármenes hasta nuestros días.

La pasión que como espejo múltiple, concerniendo a uno, involucra a dos y se muestra en espectáculo como catarsis de un pueblo: *Les Combats de taureaux*, en donde se refleja la pasión que tiene lugar en la arena, y la que se vive en las gradas, que envuelve a un dandy controlado y anglófilo, hasta hacerle perder los estribos. Eros y Tanatos entran en su vida de espectador preferente.

Con *Une execution*, Mérimée vive la muerte como parte de la vida en esta España tórrida; ha compartido su comida con un condenado, el país le hace tomar protagonismo. De espectador pasa a actor y más tarde en *Carmen* salvará la vida de Don José, con pleno conocimiento de causa, yendo en contra de las leyes sociales, y juzgando su decisión como romántica, en cuanto a lo que tiene en sí de honor medieval de defensa al huésped.

Les voleurs servirán para hablar de los bandoleros "obligados" por las circunstancias políticas desastrosas del país, a echarse al monte para sobrevivir (en libertad), y nos presentará al héroe romántico por antonomasia, el bandido generoso, *El Tempranillo*, una especie de Robin de los Bosques o de Ivanhoe, protegiendo a los débiles de los abusos del poder absolutista de un tirano. Solo le quedará a Don José un ligero toque de ese color romántico, hundido ya en el profundo y tenebroso gris de la imagen miltoniana, que por otra parte sólo ha sabido mostrar en imágenes, y con una gran efectividad, el actor Jean Marais, dirigido por Christian Jacque.

Y finalmente, en la última carta de 1830, *Les sorcières espagnoles*, Mérimée nos presentará a Carmencita, una adolescente gitana, pretendidamente bruja y feliz antecedente de la *Carmen* de 1845, de la que se dice que echa la suerte y lee el destino. Aparentemente una inocente niña que lleva en sí el germen destructor manifiesto en la novela y en todas las *Carmen* que han sido.

La pasión, la muerte, la libertad y el destino son los cuatro temas en los que la historia se entretiene, historia basada en el conflicto de los personajes al vivir estos temas.

La máxima expresión del enfrentamiento entre las diferentes concepciones de la pasión y del mundo aparece, como es lógico, en el pasaje de la seducción o de la provocación. En la novela es Carmen quien inequívocamente vence:

... Le soir vint, et j'entendis les tambours qui battaient la retraite.

«Il faut que j'aïlle au quartier pour l'appel, lui dis-je.

-Au quartier? dit-elle d'un air de mépris; tu es donc un nègre, pour te laisser mener à la baguette? Tu es un vrai canari, d'habit et caractère. Va, tu as un cœur de poulet.» Je restai, résigné d'avance à la salle de police. Le matin, ce fut elle qui parla la première de nous séparer.¹⁰

En la ópera ese enfrentamiento aparece más equilibrado, hay una presentación más viril de Don José quien, si bien duda cuando oye la retreta, no es mostrado tan a merced de lo que ella decida, y está dispuesto a irse cuando entra Zúñiga que le insulta cruelmente, provocándole. Su sentido del honor, ayudado por los celos, son la causa de su rebelión, y después de herir a su contrincante y superior, se ve obligado a seguir a Carmen, obligación de la que ella se resiente: Don José: «il le faut bien.» Carmen: «le mot n'est pas galant».

En *Carmen* ópera y libro, como en tantos otros casos, esa oposición entre individuos encierra una clase de oposición general, entre capas sociales, entre culturas: es la trasposición a la literatura realista del XIX del tema clásico que, desde Medea, la literatura occidental ha venido cultivando y que quizás halle en el subtema de los jóvenes amantes pertenecientes a familias enemigas su más popular plasmación, tal vez también por el hecho de reducir al ámbito ciudadano y familiar aquello que pertenece al orden más amplio de la misma concepción de la existencia y del mundo.

Y lo que la ópera aporta tanto con el libreto como con la música, sin que existiese el equivalente en la novela, ya que su autor lo había reservado para Don José, es el elemento psicológico en el personaje de la protagonista. Los libretistas, pero sobre todo el compositor, explican lo que Carmen siente a través de la partitura. Como dice Joseph Marc Bailbé¹¹, la Carmen de la ópera ya no es la heroína de la novela, se convierte en símbolo de la vida misma, responde a la profundidad y a la universalidad de las pasiones humanas. Esta es la gran aportación de la ópera al mito, a la creación de este mito, más allá, evidentemente, de lo que comporte una puesta en escena que, en el mejor de los casos responderá a una verdadera lectura en profundidad del sentido de la obra, pero que también muy a menudo no hará sino vulgarizarla y minimizar su fuerza.

Las modernas "puestas en escena" entrañan un riesgo que no siempre se salda en algo positivo para la ópera, se trate de *Carmen* o de cualquier otra. Los grandes *metteurs en scène* poseen una tendencia a sobreponer la propia creatividad, convirtiéndola en *finalidad*, que hace que no sea siempre bueno, o al menos, *no solamente bueno*, que el actual mundo de la cultura hable de las óperas de Zeffirelli, de las de Strehler, de las de Lavelli, de las de Chéreau, de las de von Karajan, que incluso traspasan los límites del escenario y son convertidas en películas, añadiéndose al *Don Giovanni* de Losey, a *La Flauta Mágica* de Bergman, al *Parsifal* de Syberberg... El problema reside en que no todos los directores de escena están capacitados para alcanzar lo esencial, aquello casi inaprehensible que podríamos calificar como "el espíritu del tiempo" y que hace que, como dice Cathérine Clément en *L'Opéra ou la défaite des femmes*: «un libreto de ópera sea una lección de historia». Solamente hay que encararse con él y descubrirle su verdadero sentido.

La subversión, el escándalo, qué duda cabe de que lo que impulsó definitivamente el mito de *Carmen* fue el éxito de la ópera, que no tardaría en aparecer a pesar de los desconcertantes comienzos. En el hecho de representar, de materializar un texto, unos personajes, unas situaciones, en una acción que se desarrolla directamente frente a un público, existe ya un germen de subversión, germen que puede o no fructificar según sean texto, personajes, situaciones y público. Pero, sobre todo, según el conjunto de elementos propios a la representación y el punto de vista general que acaba conformándola. Añadamos en este caso uno más, decisivo: la música. La

ópera cómica (es decir, no sólo cantada, sino también hablada) que el cuarteto Bizet/Meilhac/Halévy/Céléstine Galli-Marié lanzó al público de la Salle Favart de París la noche del tres de marzo de 1875 fue una bomba y, como tal, algo completamente subversivo. De este modo, el peldaño que, ahora ya directamente, conduciría a *Carmen* hacia la mitificación, había sido pisado.

Las mitologías respectivas de las divas que alternaron primero y sucedieron luego a la Galli-Marié ayudaron a que el resto de peldaños fuese escalado rápidamente, como ayudó ¡y cómo! el aura que ya desde aquella primera representación envolvería a la obra misma.

Hay que medir muy bien la extraordinaria capacidad para desatar pasiones, convocar multitudes (relativas), desencadenar polémicas, que el mundo operístico tenía y en parte conserva, aunque reducido a ámbitos muy específicos. Había algo de muy personal, muy íntimo, en el hecho de tomar partido por uno o otro cantante, en el ir tanto a favor de uno como contra el otro, en unas rivalidades favorecidas por el propio medio; se establecía un contacto entre escena/artista y público/individuo chispeante de vibraciones y descargas emocionales, experimentadas *in situ*, algo que, si no era privativo de los teatros de ópera, sí que solamente alcanzó esa intensidad en un ámbito tan propicio a extremismos como ese. Resulta sorprendente que todavía hoy - en que esas corrientes aparecen desviadas y agigantadas en torno a espectáculos deportivos y a sus figuras - el culto al divo o a la diva subsista con las mismas dosis de apasionamiento entre muchos de los aficionados al *bel canto*. Algo residual, tal vez, que, de todos modos, testimonia lo que había llegado a ser.

Céléstine Galli-Marié, su creadora, Minie Hauk, la primera *Carmen* en Londres y Nueva York, Mary Garden, María Gay, la primera española en cantarla, Emma Calvé, para muchos la mejor *Carmen*, Geraldine Farrar, que de la mano de Cecil B. DeMille la llevaría también al cine, ya en 1916...

Carmen hizo ver a cantantes, empresarios y público que el físico era un elemento imprescindible para hacer convincente el personaje y la trama, descubriendo de este modo que esa necesidad de convicción no aparecía en las otras óperas, que no necesitaban ser *creíbles* porque no era esa su

intención. Fue tras *Carmen* que la escuela *verista* italiana haría su aparición. El realismo de *Carmen* no ha perdonado los físicos de una Patti, una Lilli Lehmann, una Olive Frenstad, una Rosa Ponselle... y ha obligado a otras grandes cantantes a refugiarse en el disco si querían interpretarla.

Las historias que envuelven a estas divas con la leyenda de *Carmen* son innumerables. Se funden con el *background* mítico de cada una de ellas y con el propio carácter mítico que la ópera arrastra, consolidando de este modo esa idea de *todo*, de algo *absoluto* que pocas obras de arte, del tipo que sea, poseen. Esta es la característica que la sociología del espectáculo habrá de estudiar algún día en profundidad, pero que está ya suficientemente claro que se produce cuando la obra nace y se desarrolla en el momento histórico-social-político *exacto*.

Veamos algunas muestras de como en ese trayecto, que toma las particularidades de una bola de nieve, el mito de Carmen-Opera, parte integrante pero no única del mito general de *Carmen*, se fortalece y enriquece.

Empezó ya la noche del fallecimiento de Bizet y tiene a la Galli-Marié por protagonista. En la escena de las cartas, en el momento en que se supone lee el anuncio de su propia muerte, la cantante se levantó y exclamó: «Bizet ha muerto». Poco importa si los hechos desmienten tan dramático y teatral efecto, puesto que Bizet había fallecido por la mañana, horas antes de que se levantara el telón; la leyenda es más bella e incluso eficaz al recoger el exacto dramatismo que envuelve la desaparición de un autor antes de llegar a disfrutar el triunfo de aquello en lo que había puesto toda su fe. Alrededor de la muerte de Bizet hubo también toda una serie de conjeturas: unos dijeron que se había suicidado, otros que la tristeza por el rechazo de su obra le había provocado la muerte... leyendas de las que sólo Carmen acabaría beneficiándose.

En 1883, después de que la ópera estuviese dando la vuelta al mundo con éxito indiscutible, el empresario de la Opera-Cómica decidió ponerla de nuevo en cartel, esta vez sin la Galli-Marié que tanto escándalo había provocado con su interpretación desgarrada y que no tardaría, sin embargo en ser reclamada y aclamada en su papel.

El escándalo, ahora por distintos motivos, siguió rodeando la representación: además de los problemas surgidos con los músicos y los cantantes achacables quizá a la falta de un verdadero *metteur en scène* que unificase el conjunto, las inconveniencias del montaje habían suprimido todo lo que constituía la fama de *Carmen*: el coro había vuelto al estatismo tradicional (otro problema de falta de dirección o más bien *voluntad de que fuese así*), la violencia no hacía acto de presencia por ninguna parte, la taberna había pasado a convertirse en el *respectable* salón de un hotel de gente *respectable* y Carmen no tenía las más mínimas trazas de ser gitana... la crítica pudo hablar de sacrilegio y de este modo se consumaba el rito y tras inmolar al autor, ahora se le consagraba, ni que fuese indirectamente, y *Carmen* entraba en el Olimpo.

Entretanto, en América, con menos reparos, alimentando justamente el aspecto que en Francia se pretendía ignorar o disimular, Minie Hauk (New York Academy of Music, 1879), utilizaba en su propio beneficio el infundio de que era española, antigua mujer-torero metida a cantante, y cuyo supuesto verdadero nombre, Manuelita Cúchares, era, como es lógico superado por el de guerra: *La Reina de Espadas*. Así, de un solo golpe, la identificación de la diva con la simbología (*los toros, las cartas*) hacía una vez más que la representación de *Carmen* fuese algo especial. Ya en el escenario, la Hauk ponía el resto. Otra cantante, Mary Garden (L'Opéra Comique, 1917), decidió que debía acentuar al máximo el carácter "depravado" de Carmen y en su interpretación no dejaba de pasearse por la escena, arriba y abajo, contoneándose, y encendiendo los cigarrillos frotando el fósforo contra la suela de su zapato, mientras Don José le cantaba apasionadamente. La llegada de Emma Calvé (Metropolitan Opera of New York, 1893) supuso la definitiva mitificación de *Carmen* en los escenarios de ópera de medio mundo y sus ecos alcanzaron al otro medio. De ella dice Herman Klein:

Poseía la calma, la seguridad, el calculado poder dominante de Galli-Marié; poseía la fuerte sugestión sensual y la desafiante resolución de Minie Hauk; poseía la gracia de pantera, el fatalismo y la peligrosamente impúdica coquetería de Pauline Lucca; poseía la vitalidad vibrante, la ansiedad y picardía españolas de Zélie de Lussan... Lo maravilloso de la mezcla, añadido a su exquisita forma de cantar, hicieron que la interpretación de Calvé fuese superlativa de comienzo a fin.¹²

Según la misma diva, ella fue la primera en introducir una verdadera danza gitana en la interpretación: después de ir a Granada y observar a los gitanos invitó en París a sus conocidos de esta raza para que supervisaran su danza; todos consideraron que era excelente. Así lo contaba ella y de ahí nació la leyenda, una más, de que Emma Calvé, la mejor *Carmen* entre todas, era en realidad gitana.

El disco, y su rápida propagación, sirvió literalmente de caja de resonancia para *Carmen*, y las posibilidades de aproximación de la ópera y de todo lo que comportaba, al gran público, se multiplicaron, a pesar de la frialdad que el procedimiento imponía e incluso de las deficiencias sonoras prolongadas durante años y años. Ya hemos comentado, además, como gracias al disco pudieron interpretar *Carmen* más de cuatro divas que no hubieran tenido las mismas posibilidades de lucimiento en un escenario.

Desde sus comienzos, el cine actuó en el mismo sentido, un tanto subsidiario, por más que hasta finales de los años veinte el sonido estuviera ausente de las películas. Curiosamente, las mejores *Carmen* cinematográficas fueron durante años todas del período mudo. Los músicos que acompañaban las proyecciones se encargaban de desgranar las melodías de Bizet allí donde más o menos correspondía, teniendo en cuenta, además, que había adaptaciones tanto de Mérimée como de Meilhac y Halévy, como combinaciones de ambas.

Diez años después de que triunfase en el Broadway neoyorkino un excelente *pastiche* de la ópera, con instrumentación jazzística, nuevas letras de los cantables y reparto completamente negro, *Carmen Jones*, llegaba en 1954 su versión cinematográfica: en ese momento, no solamente los cultivados blancos de Europa y América tuvieron acceso a *Carmen*, Ahora la gitana cigarrera y contrabandista, convertida en obrera negra de una fábrica de paracaídas y en indomable fulana de lujo de un triunfante boxeador/Escamillo, encarnaría para los espectadores de sesión continua en cine de barrio con pipas y palomitas de maíz de todo el mundo, negros o no, el mito puesto al día de la mujer libre, fuese cual fuese su color, su ámbito, su procedencia... mientras la debilidad del macho despechado, un G.I. llamado Joe, seguía, ahora sin cuchillo, con las manos puestas en su garganta, intentando desesperadamente cortarle las alas. Inútilmente, también. El espíritu de *Carmen* gitana, negra, marginada, mujer-libre, había

tenido ya tiempo de infiltrarse en otras muchas de sus hermanas dispuestas a no claudicar hasta alcanzar el derecho al *happy end*.

I.2.4 El objeto determina el método

La metodología trata de explicar las herramientas de las reducidas parcelas de un saber conscientemente fragmentario y súper especializado que han posibilitado este estudio. Racionalizar *Carmen*, como cualquier emoción artística, y tenerla que encerrar en un esquema un tanto positivista-estructuralista, era bastante inquietante. Mucho se está hablando hoy día, del peligro que supone el aplicar la metodología de observación de las Ciencias de la Naturaleza a la de las Ciencias Humanas, reduciendo, a veces de manera obsesiva, a un análisis de funciones o de cualidades de elementos y, aislando el hecho de una biología, de una cultura-sociedad, de un ambiente. Todo ello debido a la complejidad y multiplicidad de lo real y por otra parte subjetivo, por emocional, de cualquier acontecimiento de creación literaria. Hay que ir a un método que, aunque aparentemente dé saltos oscuros dentro de una lógica cartesiana, detecte y no oculte las uniones, articulaciones, y solidaridades del texto con el escritor, y ¡como no!, con el lector.

Dicen los autores del interesante libro sobre Metodología de las Ciencias Sociales del Departamento de Psicología Experimental de la Universidad de Barcelona:

No creemos en un método que sea la panacea de toda propuesta de investigación. Esta se puede caracterizar, efectivamente, por una serie de operaciones lógicas y conductuales en un ámbito abstracto, pero también consta de iniciativas que corresponden a la solución de problemas prácticos ¹³

Efectivamente creen que no hay "un método" que valga para las Ciencias Naturales y Humanísticas, cuya estructura general, una vez explicitado, se pueda aplicar a la realización de cualquier tarea científica en cualquier área de la Psicología, Literatura, Geografía, etc., y se inclinan a esbozar, simplemente, los procesos lógicos y conductuales comunes a toda investigación, y a explicar cómo se solucionan ciertos problemas dentro de ciertas tradiciones científico-sociales.

Como saben perfectamente los físicos de partículas, la simple percepción activa del observador modifica el fenómeno observado, y aquí se encuentra el interés de la visión de cada espectador de un fenómeno determinado.

No pudiendo evitar una visión femenina de un escrito masculino, dejaría de ser científico el no considerar el sujeto observador. No queriendo caer, tampoco en la perspectiva de una análisis feminista por la connotación político-reivindicativa que ello suponía, había que enfocar *Carmen* desde una perspectiva de "lo femenino", desde lo más femenino. Un cierto subjetivismo era pues previsible desde un principio, pero perfectamente defendible.

Aquí no se puede dejar de explicar el concepto de femenino desde la óptica de género y no de sexo según Ivan Illich¹⁴. El sexo se suele percibir como oposición, el género como complementariedad ambigua entre hombres y mujeres, entre sus dominios respectivos, entre sus maneras de ser. Rozaríamos con el concepto de Jung de que todos tenemos lo masculino y lo femenino en la composición de nuestra personalidad, *ánimus y ánima*¹⁵, *pero la mujer tiene más ánima (femenino), y el hombre más ánimus (masculino)*.

Puesto que «el objeto determina el método y el método estructura el objeto»¹⁶, un primer paso sería el de definir el objeto de estudio, y:

La definición de una conducta (objeto conductual) consiste en la enumeración de su(s) indicador(es), referidos en mayor o menor medida a categorías conceptuales, y, en una fase ulterior, en el establecimiento de relaciones entre aquellos y con entidades del contexto. [...] La definición de una conducta compleja o de una función conductual como "atención" o "impaciencia" consiste en la descripción de las conductas concretas y observables que podemos suponer que las representan, así como de sus relaciones entre sí y con el entorno físico, biológico y social.¹⁶

El problema viene en definir aquello que es observable en nuestro estudio.

Los celos, por ejemplo, no se observan explorando los fenómenos bioquímicos y bioeléctricos que ocurren en el sistema límbico y el cortex cerebral de un sujeto, si no a través de una serie de conductas racionales, emocionales y lingüísticas de aquél.¹⁶

Hay un componente fisiológico importante que debemos de descubrir ante todo, en el plano de lo que observamos (detectamos) y también en el de cómo lo explicamos.

Una metodología científica contempla con todo rigor asimismo lo no observable «a niveles fenoménicos prefijados»¹⁶. Pero lo "no observable" tiene también un sentido lógico-semántico. "Lo no observable" es aquello que designa o representa lo "observable", es decir, un significado. La descripción de un rostro con los rasgos faciales organizados de una forma ..determinada será el observable correspondiente al no-observable "tristeza". Es la perspectiva semiológica del objeto observado. Según Lotman:

En nuestra práctica científica, la denominación "semiótica" se refiere no sólo a la ciencia abstracta sobre las propiedades universales de los sistemas signitos, sino principalmente a una determinada orientación científica, todavía apenas en formación, que abarca aquello que en otros países estudian ciencias como la antropología cultural (social, estructural) la psicología social, la etnografía histórica, el análisis de contenido, la poética, la crítica del arte, etc. [...] el fundamental papel que desempeñan los métodos semióticos en todas las disciplinas humanistas similares, puede compararse sin duda con el papel de las matemáticas para con las ciencias naturales.¹⁷

Para Prieto, en cuanto a definición semiológica más elemental de un observable usado como indicador: «indicio o señal es un hecho inmediatamente perceptible que nos hace conocer algo a propósito de otro hecho que no lo es».¹⁸

Científicamente se puede objetar que habrá un desnivel entre apariencia y esencia que sólo se puede salvar con el método y los instrumentos conceptuales. El problema, según Katz¹⁹, y Tordera²⁰ radicará en justificar por qué los datos son convincentes y por qué hallan explicación. En el fondo la hallan porque se produce un acuerdo social al

respecto. Por ello se han de contrastar las hipótesis primeras con la lectura exhaustiva de trabajos sobre el tema.

La realidad, como cualquier otra cualidad, consiste en los peculiares efectos sensibles que producen las cosas que participan en ella. Lo real es el conjunto de signos que lo denotan... Su "realidad" está dinámicamente en conexión con el acuerdo, mediante inferencias de la comunidad.²⁰

Y aquí nos obliga a plantearnos el problema de ¿Qué es la realidad?
Según Remesar:

La realidad es lo sensible, lo perceptible, pero además está organizada como lenguaje, y no sólo porque ella, en sí misma, pueda manifestarse como tal, sino porque nosotros la percibimos y la interpretamos necesariamente a través de nuestros sistemas lingüístico-culturales. [...] la realidad *significa* (Buyssens, 1978, introd.) es susceptible de interpretarse; de lo contrario no existirían condiciones de posibilidad de la ciencia. Esto basta para atribuirle códigos, sean los del observador u otros distintos que hay que descubrir.²¹

Entendiendo el significado como convención social. Así pues, en este trabajo, los indicios, iconos y símbolos, son indicadores de las ciencias de la conducta no verbal y los consideramos básicamente *indicios*, o lo que es lo mismo, signos en los que lo representado y lo que representa se vinculan entre sí por una relación existencial (por ejemplo de causa y efecto) y que está dentro de la semiótica de Umberto Eco más que de la interpretación de Cassirer o Gilbert Durand.

Se ha procurado nombrar el máximo de indicadores posibles tanto en la *Carmen* literaria como en la de la ópera o la cinematográfica. Es difícil, en literatura, elaborar hipótesis de entrada, ya que nuestra investigación no es de ciencia experimental en la que los indicadores son tangibles y concretos. En nuestro caso no representan necesariamente entidades tangibles y concretas y su validación y verificación no se apoyan en la experiencia sino que se basan en códigos de asociación muy falibles. La única solución es lograr cierta coherencia en la clasificación de los indicadores de una conducta, como si todos ellos convergieran hacia el mismo punto, por ejemplo en *Carmen* el amor, el destino, la muerte y la libertad. Siguen funcionando como hipótesis cuando no se llega a la condición de connivencia mayoritaria del grupo de científicos que lo han

estudiado. Según Martinet serán pertinentes o no²². Barthes tiene una cita muy clara sobre ello:

...no siendo el sistema conocido de antemano en sus límites (puesto que se trata precisamente de reconstruirlo), la inmanencia sólo puede versar, en principio, sobre un conjunto de hechos definidos, un poco arbitrariamente por el investigador antes de la investigación; dicho conjunto constituirá el corpus: el corpus es una colección finita de materiales, determinadas de antemano por el analista, dentro de una cierta arbitrariedad inevitable, y sobre lo que va a ponerse a trabajar [...] Los criterios de que puede disponerse al principio para la elección y determinación del corpus resultan aún muy generales y bastante indeterminados, puesto que depende de la naturaleza de los sistemas presumidos.²³

Se tendrá, pues, que partir de hipótesis empíricas a través de corpus de indicadores que son siempre una ingerencia empirista-cultural aunque partamos de un texto lingüístico. Se concluye que un objeto no está nunca definido o construido del todo, como muy bien se sabe en investigación. De entrada, habrá que focalizar y delimitar las hipótesis del trabajo, a pesar de que a lo largo de éste, la pertinencia de los indicadores del corpus habrá de ser revisada continuamente, e incluso habrá que reemplazarlos para aproximarse a esas hipótesis elegidas para definir el objeto del estudio. Hay que tener en cuenta que un indicador estructural o descriptivo, funcional, interpretativo o mixto, o estructural-funcional, es más indicador cuanto más descriptivo sea.

En este trabajo se han tenido en cuenta, pues, las dimensiones lingüístico-culturales espaciales y temporales de *Carmen* en sus distintos géneros e interpretaciones, puesto que la anécdota sucede en un lugar, España (o el Sur de los EEUU, o los barrios bajos venezolanos, o...), situado dentro de un contexto espacial diferente al del escritor (director de escena o de cámara) y al del lector (espectador), dentro de un ámbito o entorno determinado.

Se ha tratado, asimismo, de aclarar la red de significados del código lingüístico, de ver el logos semántico de la obra, el lenguaje y metalenguaje.

Finalmente se ha tenido en cuenta el contexto. Toda situación puntual está sancionada por la cultura, y en el caso de este estudio no solo se trata del contexto de Carmen en el siglo XIX francés o español, sino de la situación puntual sancionada siempre por una cultura, en sus diferentes versiones temporales. Para que exista *Carmen* como objeto investigable la conducta ha de definirse con respecto al entorno.

I - NOTAS

1. Moliner, María, *Diccionario del uso del español*.
2. Tournier, Michel, *Le Vent Paraclet*, essai, Gallimard, 1977, pg. 183 y sig.
3. Booker-Mesana, Corinne, «Carmen», *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, pg. 258.
4. Obra que empieza a publicarse en la *Revue des Deux Mondes*, 1 dic. 1847.
5. Mérimée, *Correspondance Générale*, Edition établie, et annotée par Maurice Parturier avec la collaboration de Pierre Josserand et de Jean Mallion. vol I a VI, Paris, Le Divan, 1941-1947. vol. VII a XVII, Toulouse, Privat, 1953-1964. (2^a ed., 1972, Paris, Privat), vol. IV pg. 294.
6. Sainte-Beuve, C.A., *Mes Poisons*, Col. Romantique n° 16, José Corti, Paris, 1988, pg. 106.
7. Pichard, Georges, *Carmen*, el Fetiche, Ed. Distrinovel, Barcelona 1982.
8. Filon, Augustin, *Mérimée et ses amis*, Paris, Hachette, 1894.
9. Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*, col. «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1978, pg. 994.
10. «Pléiade» pg. 967
11. Bailbe, Joseph-Marc, «Forme littéraire et intuition lyrique dans *Carmen* de Bizet», *Histoire et Littérature. Les écrivains et la politique* P.U.F. 1977.

12. Klein, Herman, *The Golden Age of Opera*, London, Routledge, 1933.
13. Remesar, A., Ribe, C., y Rodríguez Illera, J.L., *Análisis y observación de la conducta*, Barcelona, s.f., pg. 9.
14. Illich, Ivan, *Gender*, Pantheon Books, New York, 1982.
15. Jung, C.G., *Psychologie et Alchimie*, Paris, Bucher/Chastel, 1970.
16. Remesar, *op. cit.* pg. 34-39
17. Lotman, J.M. y Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Catedra, 1979. pg. 20.
18. Prieto, L.J., «La semiología», en *El lenguaje, la comunicación*, ed. A. Martinet, Buenos Aires, Nueva Vision, 1973.
19. Katz, J.J., *La realidad subyacente del lenguaje y su valor filosófico*, Madrid, Alianza Universidad, 1975.
20. Tordera, A. *Hacia una semiótica Pragmática*, Valencia, F. Torres, 1978, pg. 73.
21. Remesar, *op. cit.* pg. 42.
22. Martinet, A., *Eléments de linguistique générale*, Paris, Colin, 1966.
23. Barthes, Roland, *Elementos de Semiología*, Madrid, Alberto Corazón, 1968.

II - LA NOVELA

II - LA NOVELA

II.1 ESPAÑA DE 1830 A 1870

En 1830 Mérimée viaja por primera vez a España y la realidad no defrauda a su fértil imaginación. A partir de entonces y hasta su muerte en 1870, los españoles y su entorno, cultural, histórico o estético, forman parte de su vida.

1830 es el año de la muerte de Bolívar, fecha clave de la revolución hispano-americana. Tras 20 años de guerras, la *liberación* termina y diecisiete nuevas repúblicas han conquistado su independencia. Sólo quedan Panamá, Cuba y Puerto Rico.

Fernando VII muere en 1833 dejando como heredera a su hija Isabel de 3 años, y como Regente a su viuda María Cristina, pero su hermano Carlos no acepta la derogación de la ley sálica y se hace nombrar rey en Abrantes (donde estaba exiliado) provocando las Guerras Carlistas que durarán casi todo el resto del siglo, con algunos intervalos.

Mérimée en su correspondencia no dejará de hablarnos:

L'Espagne est en feu et la lutte durera longtemps. La Reine n'a que quarante mille hommes de troupe. Don Carlos peut opposer deux moines à chaque soldat. Je ne sais qui l'emportera.¹

Así nacerá la España de los dos bandos, la derecha carlista tradicionalista y católica, y la izquierda liberal, anticlerical y progresista de *los cristinos*, de tendencia democrática. Este enfrentamiento ideológico cubrirá de sangre el suelo español y en ambos bandos se cometerán excesos imperdonables que confundirán a las gentes de a pié.

Le peuple souffre avec patience mais il se vengera. Dans un pays où les gens éduqués font fusiller des femmes et des enfants de quatre ans, jugez ce que feront les paysans...²

Según Raymond Carr el carlismo de los años treinta era una cruzada en pro de "la eliminación de la canalla liberal", heredera de la herejía del siglo XVI y del ateísmo del siglo XVIII, contra "la traidora banda de bribones que ocupa los mejores cargos de la nación por la debilidad de una mujer". Era pues un movimiento "anti", basado en la devoción a la Iglesia (y a la Virgen de los Dolores), y al Rey y su legitimidad. Dentro de este rígido movimiento implantado en las Provincias Vascas y Navarra, con algunos apoyos en la sociedad atrasada y primitiva de las montañas Catalanas y Aragonesas, había intereses mezclados: el integrismo navarro contrastaba con la más concreta posición de los vascos que estaban básicamente interesados en la defensa de sus principios, los fueros, amenazados por el centralismo liberal. El carlismo:

Fue una revolución hija de la frustración, una revolución de inadaptados, desde el príncipe derrotado por una facción cortesana, a los hombres violentos que se remontaron en Cataluña y Aragón.³

Por eso, cuando Espartero prometió respetar los fueros, la guerra se acabó, aunque los navarros se sintieran traicionados por la Paz de Vergara. El romanticismo político, heredero de la Guerra de la Independencia se enseñorea durante esta época rica en héroes de uno y otro bando, como Espartero y Zumalacárregui, los *moderados* como Narváez intentarán reconciliar ambas posturas, pero sus logros no durarán mucho. Mérimée, por boca de Don José, recuerda con admiración romántica la carrera de los generales Longa, Mina y el Coronel Chapalangarra, en el bando liberal.

Pero la división de España no fue solo en dos bandos, ya que, si bien la guerra carlista estaba presente y las revueltas militares eran causadas por la falta de pago a los soldados, la mayor y más preocupante división se estableció en la alternancia de gobiernos liberales, moderados o radicales.

En treinta y cinco años, desde 1833 a 1868, habrá 62 gobiernos, con un promedio de permanencia de 7 meses. Sublevaciones, fusilamientos, guerra civil y revolución traman un auténtico decorado romántico en el que

una furiosa ansiedad de vida acompaña a una angustia metafísica latente. Larra muere a los 28 años, Espronceda a los 34.

La represión absolutista de Fernando VII envió al exilio a gentes como Martínez de la Rosa, Larra, el duque de Ribas y Espronceda, quienes al regresar de Francia o Inglaterra, gracias a la amnistía de María Cristina, trajeron consigo las ideas románticas en auge en Europa, que se aclimatarían rápidamente en España: temas y héroes medievales como fuente de inspiración romántica, damas y caballeros, eunucos y cautivas, cristianos y moros, serán el espejo deformante a través del cual los románticos españoles describirán su país. Pero también los viajeros extranjeros, sobre todo ingleses y franceses verían España a través de esta literatura como prolongación de África y Oriente.

II.1.1 Vida política: en busca de una Constitución

Después de tres matrimonios estériles, Fernando VII tuvo dos hijas con María Cristina de Nápoles, por lo que promulgó una pragmática aboliendo la Ley Sálica en detrimento de su hermano Carlos, que ya se veía rey de España. En 1832, Fernando estuvo a punto de morir y el ministro *apostólico* Calomarde, presionó a la reina para que obligara al rey a abolir la pragmática y nombrara sucesor a Carlos. Casi milagrosamente el rey sobrevivió a esta crisis, y abolió lo que le habían forzado a firmar. María Cristina conociendo el bando de sus enemigos va en busca de partidarios y para ello amnistía a los liberales perseguidos por el absolutismo, abre Universidades y se convierte en el alma del movimiento liberal e ídolo de los progresistas.

Al principio de su Regencia, María Cristina es apoyada por la mayoría del pueblo, el ejército, la burguesía y el funcionariado. Pero la brecha es demasiado profunda. Martínez de la Rosa, en 1834, presentará el nuevo proyecto de Constitución, el Estatuto Real, que refuerza el poder ejecutivo. El viejo *liberal* se ha moderado demasiado con el acceso al poder, y la Constitución de 1834 sólo duró tres años, teniendo María Cristina que restablecer la de 1812 - de las Cortes de Cádiz - a causa de un *pronunciamiento*, el Motín de La Granja, en agosto de 1836. Hasta el final del siglo se redactaron 5 Constituciones más, la de 1837, de 1845, la

"nonata" de 1856, la de 1869, y finalmente, el proyecto de Constitución Republicana de 1873.

El cólera, que devasta España en el verano de 1834, no ayuda nada a la estabilidad. Medio país piensa que es un castigo divino a la política anticlerical del Gobierno, y el otro medio que los curas han envenenado las aguas en venganza por esa misma política. Estos últimos provocaron la *matanza de frailes*, como exorcismo al miedo.

Mendizábal, *moderado*, quiere calmar a los *progresistas* suprimiendo los conventos y legando sus pertenencias al Estado. Las relaciones con la Santa Sede se rompen. La alternancia de *progresistas* y *moderados* en el poder engendra grandes desórdenes. María Cristina abdica en 1840, pero la corta regencia de Espartero no mejora las cosas. A su regreso a París, en 1840, Mérimée escribe:

La curiosité de voir le dénouement de la tragi-comédie m'a retenu de jour en jour si bien que j'ai été témoin du dénouement du premier acte, c'est-à-dire l'abdication de la régente, ce qui m'a procuré le plaisir de voir le héros de la révolution.⁴

Con Narváez, jefe de los *moderados*, España gozará de una cierta calma, hasta el reinado de Isabel II en que los cambios de gobierno, políticos o por *pronunciamientos*, estarán a la orden del día. Los que antes se llamaban *moderados* son ahora *conservadores*, y los *progresistas*, *demócratas*. El desorden y los enfrentamientos continúan. Unos años más tarde, en 1846, Mérimée escribirá a Mme. de Montijo:

Depuis que j'étudie votre histoire, je trouve qu'il y a chez vous une espèce de fatalité qui pousse à l'extrême tous vos hommes d'Etat. Voilà Narvaez qui court sur la même pente où a trébuché Espartero.⁵

En esta situación, se fortalece la idea de la República, que desde las logias masónicas había fomentado la Constitución de 1812, con la esperanza de derrocar el trono. Ahora, por medio de la prensa, volverán a la carga. *El Defensor del Pueblo*, de Cádiz, será el órgano de los republicanos andaluces. En Madrid, *La Legalidad*, *La Revolución* y *El Huracán*. En Barcelona, *El Republicano* y *El Papagayo*. A lo largo del reinado de Isabel II (1833-1868), los republicanos actuaron abiertamente o en la

clandestinidad, pero no consiguieron sus propósitos hasta 1873. La Primera Republica duró un año.

Más allá de la agitación política y social, circula una corriente de enriquecimiento moral y de progreso cultural y científico. El aumento espectacular de la demografía, más de un millón de habitantes entre 1832 y 1857, la mezcla de sus clases sociales, el progreso técnico, el desarrollo industrial, transforman profundamente la sociedad española.

A medida que la aristocracia disminuye, se impone una nueva clase: *la clase media*, al mismo tiempo que la casta de banqueros y financieros compra títulos Nobiliarios, creando una *nueva nobleza*, y un sector del pueblo progresa, exceptuando al proletario y al campesino.

Con el desarrollo industrial aparece el proletariado, la propaganda marxista y la conciencia de clase. Cataluña será su punto de partida, pero la influencia de Bakunin se extenderá por el campesinado español, hartos de la explotación de los terratenientes. En 1842, el Gobierno autorizará la constitución de la Sociedad de Protección Mutua de Tejedores de Algodón de Barcelona, que con más de 7.000 socios, será el primer sindicato español. En 1855 tiene lugar en Barcelona la primera Huelga General.

Pero nos estamos alejando del tiempo de Carmen, que podemos situar entre 1830, año de la primera visita de Mérimée a España, y 1845, en que publica la novela.

II.1.2 La vida económica

Desde Carlos III se había empezado una red de carreteras amplias y pavimentadas, y las obras no cesaron a pesar de las guerras, conflictos, y cambios de gobierno. Sólo durante el reinado de Isabel II se construyeron más de 12.000 Km. Esto acarreó la mejora de los transportes públicos y su abaratamiento, con la consiguiente movilidad de la gente y del comercio, circunstancias que se ampliaron con la construcción de la vía férrea. En 1848 se inauguró la línea Barcelona-Mataró y en 1868 ya había 5.400Km. en explotación. Los transportes en barco, hacia las islas Baleares y Cana-

rias, así como hacia La Habana, se regularizan. El correo depende del Ministerio del Interior, y en 1850 aparecen los sellos para facilitar la correspondencia. Se realizan grandes canales para la irrigación y el transporte fluvial. Los canales *Imperial*, de la *Infanta*, del *Guadalquivir*, y de *Isabel II* son de esa época.

En el tercer viaje de Mérimée en 1859, el tono de sus cartas cambia:

La civilisation a fait des progrès trop considérables. On s'occupe beaucoup de Bourse et on fait des chemins de fer. Il n'y a plus de brigands et presque plus de guitares. Les taureaux ont dégénéré.⁶

Sin embargo el déficit del Estado es enorme. Ya no llegan los impuestos de las colonias, se hacen grandes obras y aparece el funcionariado y la burocracia, que si bien permiten una continuidad en las personas que trabajan en la Administración y por tanto menos sobornos y robos y más conocimiento de la materia que tratan, inconcebiblemente, también acentúan la lentitud de las gestiones.

Felizmente, la fortuna nacional no se encuentra en el Tesoro público, sino en su suelo, su minería y su industria. España se auto-abastece en productos alimenticios e incluso exporta naranjas, vino, aceite, seda, mulas, caballos... La minería y la industria florecen gracias a la aportación de capital y explotación extranjeras para pasar, poco a poco, a ser de producción nacional, especialmente en Cataluña.

Gracias a la especulación aparecen grandes fortunas que cambian rápidamente de mano; burgueses que se ennoblecen y nobles que se arruinan, pero los campesinos y obreros no mejoran su situación. La *desamortización*, no benefició a los campesinos, sino a los burgueses y nobles que compraron a bajo precio los bienes de la Iglesia y siguieron la tónica de dejar grandes terrenos sin explotar, sólo para disfrutar de la caza o para la cría del toro. Los obreros de la ciudad no estaban mejor y la naciente conciencia de clase preparará los movimientos reivindicativos de finales de siglo.

II.1.3 Los viajeros y las fiestas populares.

Los viajeros extranjeros estaban fascinados y asombrados del contraste que suponía la actitud del pueblo en medio de esta caótica situación. Les extrañaba la alegría y felicidad que revestían las fiestas populares y las celebraciones religiosas, en una época de anti-clericalismo total.

Il est à remarquer que c'est dans les pays les plus catholiques que les choses saintes, les prêtres et les moines sont traités le plus légèrement: les couplets et les contes espagnols sur les religieux n'ont rien à envier, pour la licence, aux facéties de Rabelais...⁷

La Inquisición, abolida por Napoleón, en 1808, fue restablecida en 1814 hasta desaparecer definitivamente en 1834. La gente le había perdido el miedo a la Iglesia y estaba incluso bien visto el atacarla o parodiarla. Se quemaron algunos conventos, no muchos, y se apropiaron de otros más, pero el pueblo seguía siendo religioso, y sus fiestas, celebraciones, romerías y ferias eran los momentos más esperados y alrededor de los cuales giraba la vida de la comunidad.

Las celebraciones eran la ocasión de la Fiesta Nacional, que tanto impresionaría a nuestros amigos viajeros como Mérimée subraya en la primera de sus *Lettres d'Espagne*:

Les étrangers, qui n'entrent dans le cirque la première fois qu'avec une certaine horreur, et seulement afin de s'acquitter en conscience des devoirs de voyageurs, les étrangers, dis-je, se passionnent bientôt pour les courses de taureaux autant que les Espagnoles eux-mêmes.⁸

Las luchas políticas se trasladan a la arena: El Sombrero era absolutista, Leoncillo liberal, y los aplausos o pitidos iban más dirigidos a su adscripción política respectiva que a sus hazañas, y el público continuaba en los tendidos la discusión empezada en la calle. La ausencia de grandes toreros promovió la creación de una escuela de Tauromaquia en Sevilla que, si bien duró poco, dio excelentes resultados. El director de esa escuela fue el famoso Pedro Romero, amigo personal de Goya a quien éste inmortalizó en un aguafuerte, *Pedro Romero matando a toro parado*, y del que Mérimée en su primera Carta dice:

Aussi, Romero, le fameux professeur, dit-il qu'un bon matador doit tuer huit taureaux en sept coups d'épée. Un des huit meurt de fatigue et de rage.⁹

Mérimée nos habla también de un picador, Juan Sevilla, al cual llama Francisco por confusión, y que ha visto torear en 1830, siendo probablemente el inspirador de Lucas, el último amante de Carmen, la gota que colmó la paciencia de Don José. También cita Mérimée a Montes, el mejor discípulo salido de esa escuela y que no sólo fue un gran maestro en la arena sino que al escribir el célebre tratado publicado en 1836: *La tauromaquia completa o el arte de torear tanto a pié como a caballo*, se convirtió en el padre de la tauromaquia moderna.

La opinión que de los españoles tenían los viajeros extranjeros era mejor que la que tenían los propios españoles de sí mismos:

L'Anglais Borrow écrit: «Dans ses relations sociales, aucun autre peuple au monde ne démontre un sentiment plus juste de ce qui correspond à la dignité de la nature humaine.» Stendhal remarque: «Les Espagnols connaissent profondément les grandes vérités et possèdent le caractère et l'intelligence de les suivre jusqu'à leurs plus lointaines conséquences». Et Mérimée observe: «La canaille est ici intelligente, spirituelle, remplie d'inspiration et les classes élevées me paraissent au-dessous des habitués d'estaminet et de roulette à Paris».¹⁰

II.2 PROSPER MERIMEE

C'est étonnant de voir à combien de choses croit un homme qui ne croit à rien.

Alphonse Daudet

Esta frase, que Daudet no pronunció a propósito de Mérimée, fue recogida por Pierre Jossierand en su introducción al segundo volumen de las *nouvelles* completas del autor¹¹, volumen que incluye *Carmen* y otras trece narraciones, y lo hace, con razón, pensando en cómo se adapta a la manera de ser de Mérimée, un hombre tachado de superficial, chaquetero y descreído, trabajador eficiente por cuenta del Estado, obviamente incapacitado para ver en política más allá de sus narices, dandy, escéptico, diletante y curioso, gran viajero, hijo de familia burguesa librepensadora con tendencias volterianas, no bautizado, coleccionista de objetos "raros",

«un peu obscènes, qu'il n'oserait montrer à beaucoup d'hommes...» (y que, no obstante, mostraba sin hacerse rogar demasiado a las señoras que se lo pedían, alegrándose luego de que no se escandalizaran y reflexionando al respecto, con melancolía «Voilà pour l'état des moeurs au printemps de 1868. Il me semble qu'il y a progrès et cela promet pour l'avenir. Je regrette bien de n'avoir pas ma vie à recommencer.»¹²).

Este burgués y hombre de orden, autor de textos que no rehuían el escándalo - no solamente *Carmen*, ahí están *Lockis* y, sobre todo, *Arsène Guillot* -, pasea su existencia a través del Imperio, la restauración borbónica, la bienpensante sociedad burguesa de Louis Philippe y del Segundo Imperio sucesor de la efímera Segunda República. Fue senador - la única sinecura que aceptó de cuantas le propuso la emperatriz, quizá porque era la que menos obligaba políticamente - y hombre de la corte, más por la amistad y el cariño que se profesaban con su querida Eugenia que por adhesión al emperador.

II.2.1 La amistad

Mérimée antepone sus sentimientos íntimos a las conveniencias sociales de cualquier signo, cueste lo que cueste: que acabe cayendo en brazos del bonapartismo no es más que la mayor de las pasadas que habrá de ocasionarle su sentido de la libertad individual, del *hago lo que me viene en gana*. Al fin y al cabo ¿en nombre de qué hubiera tenido que cambiar su relación con la hija de su amiga de años, la condesa de Montijo, por el simple hecho circunstancial de que se casase con el pequeño Bonaparte, ese *Napoléon le petit* que desde su exilio escarnecía Victor Hugo? La fidelidad que siente por sus amigos le proporciona otros problemas: mes y medio antes de ser nombrado senador, cargado ya de honores, doblemente académico y poseedor de la Legión de Honor cuando todavía no la tenía cualquiera, fue a dar con los huesos en la cárcel durante quince días por salir en defensa de Guillaume Libri, inspector de bibliotecas, que aprovechaba el cargo para arramblar con cuanto manuscrito valioso se le pusiese a tiro, actividad que cesaría bruscamente en el momento en que la superioridad atase cabos acerca de la coincidencia existente entre las visitas del inspector y la desaparición de los volúmenes. Mérimée publicó en la *Revue des Deux Mondes*¹³ un artículo sobre la actuación de la Justicia en el caso, la mordacidad del cual resultó excesiva para los destinatarios, hasta el

punto de despreciar los méritos contraídos y decidir darle un escarmiento. No lo lograron. Claro que hay quien asegura que más que a Libri, tanta fidelidad era debida a las encantadoras mujeres de la familia de su amigo, algo que no tendría nada de extraño según veremos más adelante.

Siendo la amistad un componente decisivo en su vida, Mérimée no hace distinción entre hombres y mujeres. La profunda amistad que le une a Stendhal, a Sutton Sharpe, a Turgueniev o a Víctor Jacquemont, aparte otros lazos menos íntimos pero igualmente sólidos que establece con Violet-Le-Duc - su subordinado -, con Sainte-Beuve, con Estébanez Calderón, con Gobineau... no hace que su círculo se cierre en torno a la tan común *cofradía masculina*, sino que incluye con igual fidelidad y devoción a menudo sorprendente, cuando no inquietante, una larga lista de mujeres.

De entre todas sus relaciones femeninas destaca la que mantiene durante décadas, hasta la muerte de él, con la inglesa Miss Fanny Lagden, instalada con su hermana Mrs. Emma Ewers en casa de su madre, Mme. Mérimée, de quien la segunda había sido alumna y había tenido un *affaire* con el joven Prosper, entonces de diecinueve años, y a quien ella llevaba cinco, y que se quedó, junto con su hermana, en la casa a la muerte de la madre, compartiendo con Prosper, hasta el final, no solamente la casa sino también la tumba: ambos yacen juntos en el cementerio protestante de Cannes.

Pero no todas sus amistades femeninas participan del mismo carácter estable y presumiblemente tranquilo que regía su relación con la condesa de Montijo y sus hijas Eugenia y Paca, o con su amiga de siempre Jenny Dacquín - a quien seguirá escribiendo hasta el día mismo en que le llega la muerte - o con Fanny y Emma, las viejas damas inglesas cuya presencia tanto disgusta a algunos de sus amigos, que las consideran lúgubres y tal vez demasiado posesivas.

Es notorio que su primer viaje a España tiene lugar tras su voluntaria ruptura amorosa con Mlle. Mélanie Double, futura esposa en segundas nupcias de Guillaume Libri y a quien siempre recordará con afecto, hasta el punto de congratularse públicamente cuando al cabo de los años consigue reanudar su relación con ella. La ruptura se había producido por motivos

relacionados con el incierto porvenir que por entonces vislumbraba el joven Mérimée.

Su más conocida amante, por la que sufrió de amor, Mme. Delessert, y a lo que parece, destinatario directo de sus novelas, fue calificada como *la inconstante Valentina*; sin embargo, incluso esas relaciones que sugieren momentos y decisiones tempestuosas permiten que su fidelidad se ponga de manifiesto, y no únicamente en casos como los que acabamos de ver: en 1861 hace todo lo posible para que la Académie conceda el gran premio bianual de 20,000 francos a George Sand, con quien había tenido una efímera relación que dejaría a ambos insatisfechos; y pocas horas antes de morir, junto con las cartas que dirigió a Mme. Dacquin y a Turgueniev escribiría otra a la duquesa de Castiglione, a la que conocía desde 1864 y con quien no debía haber sido fácil la relación, habida cuenta de la atención que Napoleón III dispensó a la italiana y la devoción que Mérimée sentía por la demasiado a menudo engañada emperatriz.

Permaneciendo soltero, Mérimée fue, pues, un verdadero *homme à femmes*, tanto en el sentido de hombre al que la compañía de las damas agrada y estimula, como en el más corriente de mujeriego. Mujeriego no sólo lo fue sin recatarse por ello, sino que se jactó durante el resto de su vida de los tiempos en que se ganó una merecida fama de golfo.

II.2.2 Crítica Literaria

Como crítico literario, la miopía de Mérimée corre pareja a la que le aquejó en política, y crea serios problemas al lector del siglo XX, quien acaba por creer que también aquí prevalecía su irreductible privacidad. Véase si no lo que decía de Hugo, ahora enemigo político y en tiempos amigo, miembros ambos del cenáculo que Hugo presidía, y por cuyo *Hernani* Mérimée se había batido en 1830. Treinta y cinco años después, tras la lectura de *Chansons des rues et des bois*, sentenciaría:

Est-il devenu subitement fou ou l'a-t-il toujours été? Quant à moi, je penche pour le dernier.¹⁴

Y de Baudelaire, a propósito de *Les Fleurs du Mal*:

... livre très médiocre, nullement dangereux, où il y a quelques étincelles de poésie, comme il peut y en avoir dans un pauvre garçon qui ne connaît pas la vie et qui en est las parce que une grisette l'a trompé.¹⁵

Destaca esa afirmación, *en absoluto peligroso*, que deja pensar, con ciertas garantías mínimas, que con su crítica negativa Mérimée pretendía quitar hierro a la polémica que el libro despertaba. No en vano defendió a Baudelaire luego, cuando éste fue procesado a raíz del escándalo de su obra, y el poeta, en correspondencia, sentía una viva admiración por él. Mérimée, burgués y hombre de orden fascinado por el mal, por lo prohibido, llegado el caso sabía también ser fiel a una personalidad no oculta - ahí están sus obras - pero sí celosamente reservada para la creación artística. La escasa consideración que sentía por Flaubert debió esconder algo personal. No se comprende si no, o, al menos cuesta comprender, una animadversión que le llevaría a declarar:

...Flaubert qui a fait *Madame Bovary* et à qui je trouvais du talent qu'il gaspillait sous forme de réalisme. Il vient de commettre un nouveau roman qui s'appelle *Salammbô*. En tout autre lieu que Cannes, partout où il y aurait eu seulement *la Cuisinière bourgeoise*, je n'aurais pas ouvert le volume.¹⁶

Ese hombre, amigo de sus amigos pero cuya divisa, heredada de su madre, era "Acuérdate de desconfiar", estaba provisto de un sinfín de contradicciones que hicieron de él, en su época, frecuente piedra de toque de extremismos y opiniones encontradas. Para la posteridad, es visto a través del encanto de lo ambiguo y lo secreto. Había nacido en París en 1803, un año antes de que Napoleón se proclamase emperador, y murió en 1870 en Cannes, a las pocas semanas de que el otro Napoleón dejase de serlo y la Tercera República fuese proclamada. No llegó hasta la Comuna, con lo que se ahorró el horror de ver su casa de París saqueada y todos sus recuerdos destruidos, aunque tal vez esto último no le hubiese entristecido demasiado: lo que guardaba era para sí mismo y no para la posteridad.

La obra escrita que deja al morir es considerable: estudios, ensayos y trabajos de investigación llevados a término por su profesión de Conservador de Monumentos - y que la posteridad especializada se ha encargado de valorar¹⁷ - se unen a otros dedicados a distintos temas de su interés, un interés múltiple provocado por una infatigable curiosidad

científica en tanto que historiador, etnólogo, lingüista y hombre de letras. Es cierto que con la excepción de la literatura, ninguna de esas aficiones a las que se entrega con ahínco le hizo brillar en exceso, quizás por el hecho de que todas ellas estaban intrínsecamente conectadas con su labor literaria, y por tanto su visión es subjetiva. El error consiste en que no se estudian conjunta y diacrónicamente sus obras y, por poner un ejemplo, las teorías que sobre la etimología de la lengua de los gitanos vierte en el último capítulo de *Carmen* no son tomadas muy en serio hoy en día por los filólogos, pero tienen una razón de ser estructural en cierta lectura de *Carmen*. También es cierto que él mismo solía mostrar una desconcertante ironía a propósito de sus esfuerzos de erudición, véase si no el comienzo de *Carmen*, cuando tras especular sobre el lugar exacto en que pudo haberse desarrollado la batalla de Munda entre César y los partidarios de la República, finaliza la primera página con el siguiente comentario:

En attendant que ma dissertation résolve enfin le problème géographique qui tient toute l'Europe savante en suspens, je veux vous raconter une petite histoire; elle ne préjuge rien sur l'intéressante question de l'emplacement de Munda.¹⁸

II.2.3 Hispanista

No fue como turista el primer encuentro que tuvo Mérimée con España, sino como crítico de su literatura, en artículos que publicó en el *Globe*, en noviembre de 1824, sobre el teatro español contemporáneo. Tendría que publicar el *Teatro de Clara Gazul* para ganar dinero y poder realizar ese viaje en el que tanto había soñado, y que vivió como una excitante aventura, teniendo en cuenta que fue durante un duro período absolutista, y que él era liberal y amigo de algunos españoles refugiados en Francia por causas políticas.

Su relación con España iniciada en 1824, recién cumplidos veintiún años, continuará hasta su muerte a los sesenta y siete, pero tendrá su momento culminante con la publicación de *Carmen*. Como si de una relación amorosa se tratara, la búsqueda de la España del Sur, y del sur de España, concentradas en la gitana, Carmen, acaba con la muerte de la heroína que arrastra en su destino al hombre del Norte, al inadaptado Don José.

En 1830, emprendía Prosper Mérimée su viaje a España. Era el primero de los viajes románticos a España, y desde entonces todo viaje a España viene a tener un sentido romántico.

El anhelo del Sur, que siempre torturó al europeo del Norte, tuvo hasta el siglo XIX una sola meta: Italia (...) desde comienzos del siglo XIX el ansia del Sur encuentra otro camino: el camino de España (...) Más que por belleza, el nuevo siglo se apasiona por el carácter, por la expresión acentuada y violenta (...) Podríamos decir que el Sur español es dionisiaco, así como el italiano es apolíneo. Fue Mérimée uno de los primeros en hacer ese viaje a España (...) Fue el primero que supo verlo en toda su significación.¹⁹

Posteriormente haría muchos más viajes, tendría amigos, investigaría sobre su historia, su lengua y sus habitantes, se enamoraría de España, en quien vería el compendio de virtudes "naturales", una de las cuales sería la libertad, y finalmente crearía esa pequeña obra de arte que le haría famoso y popular, a través de los tiempos: *Carmen*.

No entraremos en la discusión sobre el carácter hispanista de Mérimée, pero sí estudiaremos su relación escrita con España, en tanto que turista: *Lettres de Espagne*, y escritor: *Carmen*, dejando al margen su trabajo como crítico: *Théâtre espagnol moderne* y como historiador: *Histoire de Don Pèdre 1^{er}, roi de Castille*.

Mérimée buscaba sensaciones y "verdades", harto del artificio de los salones franceses que frecuentaba, y su amor por la gente sencilla de España nos recuerda las ideas de Rousseau y Ossian.

Il y a deux endroits où je suis assez bien, ou du moins, j'ai la vanité de me croire à ma place: 1^{er} avec les gens sans prétention que je connais depuis longtemps; 2^{ème} dans une venta espagnole, avec des muletiers et des paysannes d'Andalousie. Ecrivez cela dans mon oraison funèbre et vous aurez dit la vérité.²⁰

De sus amistades españolas, corresponde citar la fiel y respetuosa mantenida con Mme. de Montijo y la cortés y erudita mantenida con su tocayo Don Próspero Bofarull, al que conoció en Barcelona en 1846. Su

amistad con Juan Valera es posterior, pero también duró hasta su muerte. La de Estébanez Calderón fue la que le abrió los salones literarios de la villa de Madrid, y los más privados ya que fue él quien le acompañó y recomendó a las mejores prostitutas del país.

Su obra de tema hispánico se extiende desde 1824, en que con veintiún años publica cuatro artículos sobre el teatro español contemporáneo en la revista *Le Globe*, hasta 1869, poco antes de su muerte (1870) en que prepara una *Notice sur Cervantes* para el editor Hetzel. En 1825 el *Théâtre de Clara Gazul*, en 1826 una introducción, que siempre lamentó, al *Quijote*, en 1828 *La Famille Carvajal*, 1829 *Le Carrosse du Saint-Sacrement*, *L'Occasion* y *La Perle de Tolède*. En 1831 se publican sus primeras *Lettres d'Espagne*. Las dos siguientes se publicarán en 1832 y 1833. La *Histoire de Don Pèdre I^{er}* se publica en 1847 y *Les Deux héritages ou Don Quichotte, moralité à plusieurs personnages*, en 1850. Esto en cuanto a publicaciones, pero en su Correspondencia General podemos apreciar que su interés histórico, cultural, lingüístico, etnográfico, etc. por España, es permanente y profundo

II.3 SINOPSIS ARGUMENTAL DE CARMEN - novela.

Πᾶσα γυνὴ χόλος ἐστὶν
ἔχει δ' ἀγαθὰς δύο ὥρας
τὴν μίαν ἐν θαλάμῳ, τὴν μίαν ἐν θανάτῳ.²¹
Paladas²²

Primer capítulo.

Para hallar los restos arqueológicos de la batalla de Munda, el narrador toma un guía y se introduce por la sierra de Cabra. Encuentra en un alto en el camino a otro viajero descansando donde él pensaba hacerlo. Entablan conversación a pesar de los signos de advertencia del guía. El narrador obsequia al otro con un cigarro y luego le invita a compartir las provisiones. El aspecto feroz y el trabuco de su compañero le hacen adivinar que se trata de un bandolero, y piensa que quizá se trata del famoso José María el *Tempranillo*. No se siente sin embargo asustado, pues

conoce la hospitalidad española y, sabiendo de la importancia que tiene haber comido y fumado juntos, llega incluso a aceptar el resto del camino hasta la próxima venta en su compañía, pese a que el guía sigue mostrando signos de inquietud.

En la venta se confirman sus suposiciones, la vieja recibe al otro como a alguien conocido, llamándole Don José. Después de la cena el narrador le pide a Don José que toque la guitarra y ante su sorpresa éste le canta unos zorricos, que él reconoce como canciones vascas. Por la noche las chinches le despiertan, y descubre al guía que se prepara silenciosamente para salir y que le informa de que el misterioso compañero es el famoso bandolero José Navarro, por el que ofrecen una importante suma de dinero, y de que se dirige al pueblo más próximo con la intención de denunciarle y hacerle prender. El narrador despierta a Don José y le advierte del peligro, y se queda con la duda de si ha hecho lo que debía.

Segundo capítulo.

Tiempo después, el narrador va a Córdoba, ciudad que ya había visitado anteriormente, para proseguir con sus investigaciones, esta vez en la biblioteca de los Dominicos. Un atardecer, paseando a orillas del Guadalquivir, encuentra a una joven de enormes ojos negros que viene a sentarse a su lado. Va vestida de negro, signo de su pobreza, y lleva jazmines en el pelo. La muchacha ha subido las escaleras que conducen a la playa, donde las mujeres toman su baño aprovechando la oscuridad del anochecer. Él, que estaba fumando, hace gesto de tirar el cigarrillo al tenerla parada a su lado, pero la muchacha se lo impide diciéndole que también a ella le gusta fumar, de vez en cuando, con lo cual él la invita a hacerlo. A esa invitación sigue la de ir a una *nevería* a tomar un helado y allí se entera de que ella es gitana y de que su nombre es Carmen, *Carmencita*, dice ella. Cuando Carmen quiere decirle la buena ventura, él le propone ir a casa de ella para estar más tranquilos, proposición rápidamente aceptada por la gitana.

En dos ocasiones, el narrador ha mostrado su reloj y la muchacha ha demostrado la admiración que le producía. Llegados a una casucha del barrio gitano y una vez ella ha cumplido con lo prometido, la puerta se abre violentamente para dar paso a un hombre envuelto en su capa, iniciándose una fuerte disputa entre Carmen y el desconocido. El narrador se acerca y

entonces se reconocen mutuamente: se trata de Don José. La discusión sigue y Carmen hace gestos que permiten interpretar al narrador de que están tratando de su propia vida. Don José le lleva fuera de la casa, ante las protestas y el desencanto de la gitana, y le indica el camino para regresar a su hostería. Una vez allí se da cuenta de la desaparición del reloj y consciente del lugar en que lo ha perdido decide olvidar el asunto. Tras terminar con sus consultas en la biblioteca, emprende camino hacia Sevilla.

Meses después, nuestro narrador regresa a Córdoba y es recibido con asombro por los Dominicos, quienes, habiendo recuperado su reloj, le creían muerto a manos del ladrón, un célebre bandido al que van a ajusticiar dos días más tarde. El narrador va a la cárcel para visitar a Don José y se ofrece para lo que éste pueda necesitar, le da tabaco y le promete que hará decir una misa por su alma y por la de otra persona que le había ofendido, según le dice Don José. Este le pide, además, que, puesto que va a pasar por Navarra, le lleve su medalla a una anciana e, interrumpiéndose por la emoción, añade: «Vous direz que je suis mort, vous ne direz pas comment». Vuelve a verle al día siguiente y tras pasar una buena parte de la jornada con él, empieza a oír de su boca la triste historia que ha conducido hasta allí al condenado.

Tercer capítulo.

Su verdadero nombre es José Lizzarrabengoa, nacido en Elizondo, en el valle del Baztán, ex-seminarista y jugador de pelota. Precisamente fue tras un partido que había ganado cuando su camino se torció. Tuvo una pelea con un mozo empleando los maquilas y al matarle se vio obligado a abandonar el país huyendo de la justicia, enrolándose en un regimiento de dragones, del cual llegó a ser brigadier.

Un día, estaba de guardia en Sevilla, ante la fábrica de tabacos, viendo llegar a las obreras, jaleadas por todos los hombres que estaban allí. El no prestaba atención, le asustaban las andaluzas, y sobre todo le disgustaban las cigarreras, tan desvergonzadas; su pensamiento volaba hacia las jóvenes de su país, de largas trenzas y vestidas con sayas azules. Pero cuando alguien exclamó: «Voilà la gitanilla», levantó los ojos y ya nunca pudo olvidar lo que éstos vieron: Carmen, provocativa y hermosa, una mujer al paso de la cual en su tierra las gentes se persignarían, pensaba

turbado Don José. Fue ella quien se le acercó, contoneándose; Don José pensaba que no le gustaba y seguía absorto en su tarea. Entonces, para llamar su atención, Carmen le lanzó, certeras como una bala, las mimosas que llevaba en el pelo y él, de forma inconsciente, las recogió guardándolas en su pecho. Primera equivocación, dice Don José al evocar el momento.

Luego, todavía impresionado por la gitana y la flor, Don José ha de intervenir dentro de la fábrica a causa de una riña entre mujeres. Al parecer, una está malherida... la causante resulta ser Carmen y la causa de la disputa es un juego de palabras insultante en el que ambas contendientes se acusaban mutuamente de brujas. El hecho es grave y Don José es comisionado para conducir a la agresora a la prisión. Durante el camino, ella se hace pasar por vasca, ya que conoce suficientemente su lengua, despertando así las simpatías de su guardián. Pretende que la disputa vino motivada por ese hecho y por haber salido en defensa de su tierra y de su gente. Don José es incapaz de advertir la superchería, prendido ya en su fascinación y, ante la propuesta de ella de que la deje huir, no puede negarse. Llamándola paisana y deseando que la Virgen de la Montaña la proteja, se deja caer de un puñetazo que ella le da e impide con su cuerpo que los otros soldados puedan alcanzarla. Don José es degradado y conducido a prisión. En la cárcel reflexiona sobre su truncada carrera militar mientras aspira el todavía penetrante olor de las ya secas mimosas. Un día recibe un regalo, un pan de Alcalá que le envía *su prima*. El sabe que es Carmen ya que no tiene ninguna prima. En el interior del pan se esconde una lima y una moneda de oro. Profundamente marcado por la disciplina militar, Don José es incapaz de huir, pero sabe reconocer el valor del regalo: nada hay máspreciado para un gitano que la libertad, y esto es lo que Carmen le sugería.

Al salir de la cárcel, reconvertido en simple soldado y humillado por ello, vuelve a encontrarse con la gitana que, emperifollada y alegre, va a distraer con sus danzas a los invitados de la casa del joven coronel ante la que Don José hace guardia. Ella le reconoce y le cita para luego en la taberna de Lillas Pastia, en Triana, al otro lado del río. Desde fuera, oyendo lo que sucede en la fiesta, Don José se da cuenta de que está totalmente enamorado de Carmen, y en numerosos momentos se siente tentado de entrar a batirse con aquellos que la piropean mientras baila. Cuando se reúnen en la taberna le agradece ante todo el regalo y le devuelve la

moneda de oro. Carmen, sorprendida, decide gastarla en frutas, vino y golosinas, llevándole después a una vieja casa de la calle del Candilejo, donde Dorotea, una vieja bruja, les deja solos. «Ah! monsieur, cette journée-là! cette journée-là!... quand j'y pense, j'oublie celle de demain», le dice Don José a su visitante, haciendo un alto en la explicación. Luego continúa: Al oír el toque de queda y querer despedirse de Carmen, ésta, ofendida, le insulta. Don José se arriesga de nuevo por ella, quedándose a pasar la noche. Por la mañana, al despedirse, ella le dice que están en paz y que la olvide: son demasiado diferentes para entenderse. Ella es un diablo y de seguir a su lado le llevaría a la horca. Tras decir esto desaparece.

Don José sigue obsesionado con Carmen y durante días la busca por Sevilla sin hallarla. Una noche que está de nuevo haciendo guardia, esta vez ante una brecha en obras en la muralla de la ciudad, ve venir una mujer en la que reconoce a Carmen y que le propone dejar pasar a unos contrabandistas a cambio de dinero. El no acepta, pero ante la amenaza de la joven de que se lo pedirá a otro oficial al que haría muy feliz pasar con ella unas horas en la calle del Candilejo, cede. Cuando va a cobrar su esperada cita, ella le da un duro y no quiere saber nada de él. Desesperado, Don José se va llorando. Luego Carmen le busca enternecida y al encontrarle en un oscuro rincón de una iglesia le lleva de nuevo con ella. Pero la felicidad no dura mucho y cuando Don José quiere verla otra vez ella ha desaparecido sin dejar señas. Don José va frecuentemente a visitar a la vieja Dorotea esperando algún día encontrar a Carmen. Por fin, ésta aparece seguida de un teniente del regimiento de Don José. Al encontrarse, ambos hombres se enfrentan y Don José, desenfundando la espada, en un ataque de rabia y celos, le mata, no sin que antes el teniente le haya herido en la cabeza. En la huida, Carmen le ayuda a disfrazarse, le lleva a su casa para esconderle y allí le cuida hasta que, a los pocos días, salen de Sevilla. Estando ya curado, Carmen le propone hacerse contrabandista como única salida ahora que está proscrito. Seducido por la idea de libertad y por tener a Carmen cerca, Don José acepta el ofrecimiento, pensando que en las montañas no la tendrá que compartir con nadie. Pero Carmen le dice que no sea celoso puesto que ella le ama, si no ya le habría pedido dinero por sus favores. Don José se enfurece con la idea.

Todo va bien en las montañas, hasta que llega García el Tuerto, marido de Carmen, al que ésta ha conseguido sacar de la cárcel, gracias a

haberse "entendido" con el médico de allí. El desencanto de Don José es total. Un día en que se ven sorprendidos por los soldados, la mayoría de los contrabandistas se da a la fuga abandonando la mercancía. Los que quedan - Carmen, García, el Dancaire, el Remendado y Don José - intentan huir con ésta por las montañas. El Remendado cae herido y entonces, para ayudarlo, Don José suelta la mercancía que llevaba con él. Carmen le dice que abandone al muchacho, y García, más expeditivo, le dispara a boca-jarro en la cara para que no le reconozcan cuando le encuentren. Este acto salvaje trastorna profundamente a Don José, que no comprende cómo a continuación pueden estar todos tan tranquilos y Carmen tocando las castañuelas y cantando y hasta besándole discretamente a espaldas de su marido. Siguen las idas y venidas hasta que Carmen se marcha a Gibraltar, para preparar un nuevo negocio de contrabando. Esperando sus noticias, los hombres asaltan a unos ingleses a los que, tras robar el dinero, relojes y caballos, así como las camisas para poder cambiar de ropa, dejan escapar con vida. Don José reflexiona sobre cuán fácil resulta el paso de contrabandista a ladrón y citando al *Tempranillo* le recuerda como cruel amante y mal compañero. Como pasan los días y no llegan noticias de Carmen, Don José va a Gibraltar, disfrazado de valenciano, a buscarla, pero nadie puede darle razón de ella. Cuando un atardecer, ya desesperando de encontrarla, ha decidido marcharse, oye que le llaman desde un balcón. Es Carmen, lujosamente vestida, quien está en compañía de un lord inglés. Le invitan a subir para comprarle naranjas, el ambiente es lujoso y de fiesta y Carmen ríe feliz. En vasco le dice que vuelva al día siguiente, en que le recordará su encuentro en la calle del Candilejo. Don José, atormentado por los celos, escucha el plan de Carmen: ha organizado un viaje a Ronda para visitar a una supuesta hermana monja, y el inglés la acompañará. En el camino, y en el lugar que le indica, ellos deben asaltarles para hacerse con los bienes de su nuevo amante, hombre muy rico. Carmen insinúa a Don José que deje que García asome primero para que el inglés le mate y luego liquide él al inglés, con lo cual quedarán libres y ricos. Don José no quiere oír hablar más de traiciones y dice que matará a García en lucha franca.

De regreso a las montañas, explica el plan a sus compañeros. Por la noche propone a García jugar a las cartas y en un momento dado le acusa de tramposo, provocando una pelea a navaja, pelea que acaba con el cuchillo de Don José en la garganta de su rival. Al día siguiente, con la ayuda de Carmen y pese a contar con un hombre menos y a la valentía del inglés,

el golpe tiene éxito y Don José recupera a Carmen que, al enterarse de la pelea con García acepta los hechos pero le dice que igual que a García le ha llegado su hora, también a Don José le ha de llegar, que ella ya sabe, por haberlo leído en el poso del café, que acabarán juntos, aceptando así su destino.

Siguen con sus operaciones de contrabando y robo y también Carmen con sus devaneos, y a pesar de que a una pelea sigue una reconciliación, la vida deja de ser idílica para ellos. En un encuentro con los soldados muere el Dancaire y Don José es herido gravemente. Carmen de nuevo le cuida con gran atención y delicadeza. Don José sueña, durante la convalecencia, con escapar a América con Carmen e iniciar allí una nueva vida, burlándose ella de sus intenciones. La vida sigue su curso.

Carmen habla mucho de un picador llamado Lucas, alguien al parecer muy valiente. Don José se da cuenta de que está conociendo muchos detalles de la vida privada del torero y se alarma. Carmen le propone entonces o robar a Lucas o aceptarle en su nueva banda y Don José no sólo no acepta ninguna de las dos cosas, sino que le prohíbe que hable con él. Carmen le recuerda que basta con que le prohíban algo para que lo desee más que nunca.

Como se esperan nuevos alijos por esas fechas, la historia del picador queda olvidada. Es entonces cuando Don José conoce al viajero extranjero en la montaña y cuando éste conoce a la gitana algún tiempo después. Como consecuencia de ese encuentro en que ella le robó el reloj y en el que Don José no quiso robarle el anillo ni asesinarle, los dos amantes tuvieron una fuerte disputa en la que Don José la golpeó por primera vez haciéndola llorar amargamente, negándose después a aceptar las cariñosas disculpas que él le presentó. Sin embargo, tras desaparecer durante dos días, Carmen volvió como si nada hubiera sucedido. Don José sospecha que esa tranquilidad obedecía al hecho de que ella ya se había vengado de él y así, cuando Carmen le dice que se va a Córdoba, en plenas fiestas, para buscar un nuevo negocio, él la sigue hasta la plaza de toros, donde ve como Lucas le está brindando una faena. El toro vengó a Don José y Lucas cae malherido.

Don José se marcha de la plaza y, al cabo de unas horas, llega a la casa Carmen, que no se sorprende de que él la esté esperando, y se va con él montada a la grupa de su caballo. Al amanecer llegan a una venta aislada cerca de una ermita. Don José, dispuesto a olvidar todas las infidelidades, le propone de nuevo irse a América pero ella no quiere. El la amenaza, ella le dice que sabe que va a matarla desde el primer día y a todas las súplicas de Don José responde con precisiones sobre cómo y cuándo lo supo. El la deja sola para que reflexione y se va a la ermita donde pide al fraile que diga una misa por alguien que está en gran peligro. Después regresa a la venta esperando que Carmen haya huido. Pero ella sigue allí, absorta ante el plomo del borde de su falda fundido, cantando una de esas canciones mágicas con las cuales invoca a María Padilla, la gran reina de los gitanos. Cuando Don José le propone irse con él, ella le dice que le sigue hasta la muerte, pero que no vivirá más con él. Al llegar a un desfiladero Don José detiene el caballo, y ante sus insistentes súplicas las cortantes respuestas de Carmen le enfurecen:

Tu veux me tuer, je le vois bien... c'est écrit, mais tu ne me feras pas céder... Je ne t'aime plus... Tout est fini entre nous... T'aimer encore, c'est impossible. Vivre avec toi, je ne le veux pas.

Don José insiste: «Por última vez, ¿quieres quedarte conmigo?» «No, no, no». Sacándose el anillo que él le había regalado, Carmen lo lanza entre la maleza. Entonces Don José, con el cuchillo del Tuerto que se había quedado al romperse el suyo, la ataca dos veces, y ella cae sin proferir un grito. Sus grandes ojos le miraron fijamente hasta que la muerte los empañó. Recordando que a Carmen le hubiese gustado ser enterrada en un bosque, Don José cava una fosa y busca luego el anillo, colocándolo junto con una cruz sobre su tumba. Tras regresar a Córdoba se entrega a la justicia declarando su crimen. Sus últimas palabras son

J'ai dit que j'avais tué Carmen; mais je n'ai pas voulu dire où était son corps... Pauvre enfant! Ce sont les *Calé* qui sont coupables pour l'avoir élevée ainsi.

En la primera edición aparecida en la *Revue des Deux Mondes* el día primero de octubre de 1845, éste era el final de la novela. Pero en febrero de 1847, Calman-Lévy edita un volumen formado por *Arsène Guillot*, *L'Abbé Aubain* y *Carmen* estando ésta última incrementada con un nuevo

capítulo que, jugando a orientar al lector hacia una lectura etnográfica. Este capítulo IV trata pues de los gitanos, de sus costumbres, de su lengua. Para algunos autores este último capítulo es fundamental para descubrir el carácter simbólico del texto y para otros para establecer una simetría formal en su estructura).

Cuarto capítulo.

España es un país donde se encuentran gran número de esos nómadas conocidos con los nombres de bohemios, gitanos, zíngaros, etc. Los hombres son hojalateros, veterinarios, esquiladores de mulos, las mujeres dicen la buenaventura, mendigan y venden todo tipo de drogas, inofensivas o no. El autor se entretiene en describir las características físicas de los gitanos, que, según dice, son más fáciles de reconocer que de explicar: una vez visto uno se reconoce a los otros. En este tono y siguiendo la bibliografía de su tiempo y los comentarios de sus amigos españoles, más sus propias observaciones sobre los gitanos en España, en Alemania y en otros países, cuenta anécdotas y busca etimologías unificadoras, señalando no sólo la cantidad de palabras comunes en los distintos dialectos gitanos, sino también las diferencias que el contacto con otras lenguas ha provocado, por ejemplo en la conjugación de los verbos, que los gitanos españoles han adoptado siguiendo el modelo del castellano.

II.4 COMO SE FORJO LA NOVELA

II.4.1 Génesis

Según el crítico Rafael Mitjana²³, la anécdota de la bella malagueña y su jaque asesino no le había sido contada a Mérimée por Mme. de Montijo en 1830, como él cuenta, sino que llegó a su conocimiento diez años más tarde, durante un segundo y breve viaje a España, concretamente a Madrid, de boca del escritor costumbrista y alto funcionario Serafín Estébanez Calderón, autor de unas celebradas *Escenas andaluzas* y compañero de correrías nocturnas ya en su primera visita, que le introdujo en las más afamadas "casas", allí donde trataría a esas famosas Violante o Maruja de descomunales traseros, tanto que le despertarían las ganas de llevárselas a Francia y exhibirlas por dinero:

Il y a une Maruja qu'on pourrait offrir à N.S.P. le pape. Je me surprends avec des envies de l'emmenner en France et de la montrer pour de l'argent. Ceci sans nulle exagération: un enfant de cinq ans monterait à califourchon sur sa croupe tandis qu'elle est debout et le corps en arrière²⁴

En buena lógica, debemos hacer caso al propio Mérimée en cuanto al origen de su *Carmen*, más que a Mitjana, quien, no obstante, supo ver en muchos aspectos lo que de verdad había en la fabulación creada por el autor. Perspicacia y observación veraz de una realidad que un hombre como Unamuno reconocería al comentar que de todos los escritores franceses que habían venido a España en busca de inspiración, Mérimée es el que mejor «haya llegado al cogollo del alma española alguna vez»²⁵. También se mostraría de acuerdo en ello Azorin cuando a propósito de las famosas *Lettres d'Espagne*, al director de la *Revue de Paris*, escribiese: «Fueron una revelación para la generación de 1830 porque dieron una idea precisa de España.»²⁶

Según Lopez Jimenez²⁷, la condesa no sólo le contó la anécdota del *jaque*, sino un problema familiar creado por su cuñado que se enamoró de una cigarrera, y ambas historias se conjugaron en su creación.

Es lícito preguntarse por qué el *jaque* se convierte en un soldado vasco y su amante en gitana. Aparte del importante hecho de que el *jaque* no le serviría para la oposición del tratamiento psicológico de los personajes, ni a la confrontación Norte/Sur geográfica, que espejos amplificadores nos llevarán a la filosófica, existe una respuesta aceptable y hasta contundente: Mérimée no quería molestar a sus amigos españoles y así, haciendo de *Carmen* una marginada, hija de ninguna patria, y de Don José casi un extranjero, haciéndoles expresarse en lenguas distintas al castellano, Mérimée no sólo no ponía en su contra a los españoles, sino que les halagaba con el conocimiento que mostraba de las costumbres y los lugares del país.

¿Nació entonces el interés de Mérimée por los gitanos, al hacer que *Carmen* fuese una de ellos o, más bien al contrario, hizo de *Carmen* una gitana por todo lo que sabía de ese pueblo?

II. 4. 2 Interés lingüístico

Existe un ejemplar de *Carmen* dedicado a su amigo Serafín Estébanez Calderón, con la dedicatoria: «A mon maître en chipe calli» lo que supone que en 1840 éste le enseñara ya algo de la lengua y costumbres del pueblo gitano. En sus estudios para la *Histoire de don Pèdre I^{er}*, ya se interesa en la misma cuestión, por el hecho de que doña María de Padilla, la amante del rey, hubiera sido una «reine des bohémiens, leur bari crallisa, partant consommée dans l'art de préparer les philtres»²⁸, y aunque la obra no fuera publicada hasta 1847, sabemos por cartas a Mme. de Montijo que ya la preparaba desde 1843. A partir de estas fechas toda su correspondencia con ella está salpicada de referencias a la cuestión, comentando sus lecturas de Borrow o pidiéndole que le busque la traducción a *chipe calli* del Evangelio según San Lucas, de este autor, del que dice: «C'est dommage qu'il mente comme un arracheur de dents et qu'il soit protestant à outrance... Sur les Bohémiens il dit des choses très curieuses»²⁹. Al final de *The Zincali*, Borrow añadía un vocabulario bastante extenso, que Mérimée aprovecha. También conoce el trabajo del Dr. Pott:

...qui donne la grammaire et le dictionnaire de ces gens-là; du moins il fait une grammaire et un dictionnaire général au moyen de vingt dialectes particuliers³⁰.

Como buen lingüista, también se interesa por el vasco³¹, ya en 1829, y lo intenta practicar en Vitoria en 1840. Seguirá sus estudios lingüísticos toda la vida, y su curiosidad por las diferencias culturales y etnográficas no se reduce a un interés de documentación para Carmen, Colomba, Mateo Falcone..., sino más bien al contrario, cuando posee abundante documentación sobre un "tipo", siente la necesidad de recrearlo en el entorno adecuado.

II.4.3 Interés antropológico.

Nos planteamos el problema de la erudición del autor y de si éste escribió *Carmen* como un tratado sobre los gitanos, como dicen algunos críticos, justificándolo con la adición del capítulo IV, o si pretendía hablar de una mujer, como indica el epígrafe de Paladas, o si estaba hablando de sí mismo, de sus impresiones y vivencias, o de sus deseos y ensueños.

Como en *Colomba* o *Tamango*, Mérimée elige los personajes de un cierto tipo étnico y del cual conoce el entorno para que resulten más creíbles. Pero parece exagerada la afirmación:

L'aventure romanesque n'est que la parure dont il habille les connaissances d'anthropologie qu'il livre à ses lecteurs. On a trop tendance à comprendre Carmen à travers l'opéra de Bizet. Carmen est avant tout une étude sur les gitans.³²

II.4.4 Erudición de Mérimée.

Mérimée es un hombre culto y curioso, en sus novelas y especialmente en ésta que estudiamos, no nos permitirá olvidarlo. Unas veces de forma descarada, objetivando su presencia en la narración, y otras, más integradas en el relato y consustanciales con él.

Las citas cultas, unas a pie de página como nota explicativa y con finalidad didáctica, y otras intercaladas en el texto, como guiño culto de un autor que se quiere leído por sus pares, se pueden agrupar bajo dos diferentes epígrafes, que, salvo alguna excepción, engloban conceptos distintos.

El primer epígrafe sería **citas literarias y mitológicas**, que aportan algo a la narración y al conocimiento de los personajes, y correspondería a esta complicidad con el lector culto, y sugiere una pauta de análisis, Venus/Diana, por ejemplo.

El segundo, mucho más amplio, concierne las **citas etnográficas, arqueológicas, históricas, geográficas y lingüísticas**, cuya finalidad no es otra que la insistente de distanciamiento del autor con la anécdota. El autor es un extranjero culto, un científico interesado en ruinas, manuscritos, costumbres y lenguas, que quiere hacer partícipe al lector de sus conocimientos. No podemos pasar por alto la mediterraneidad de los idiomas citados: griego, latín, español, las particularidades lingüísticas de los gitanos españoles, aparte del francés original.

II.4.4.1 *Citas literarias y mitológicas*

Πᾶσα γυνὴ χόλος ἐστίν
ἔχει δ' ἀγαθὰς δύο ὥρας
τὴν μίαν ἐν θαλάμῳ, τὴν μίαν ἐν θανάτῳ.

El epígrafe de Paladas que inicia la novela, traducido en las notas de esta edición, y que dice: *La femme c'est du fiel. Mais elle a deux bonnes heures: l'une au lit, l'autre à la mort*, no puede pasar por alto, y nos muestra un misógino, Mérimée, que escudándose en el estudio de los gitanos, dejará volar la pluma glosando lo que en tono galante escribe a Mme. de Montijo, pocos días antes de publicar la novela, el 16 de mayo de 1845 : «Il y a en toutes les femmes un grand fond de cruauté». Escogiendo este epígrafe, Mérimée generaliza el valor de la mujer y convierte a Carmen en su imagen representativa. El amigo de las mujeres que hemos visto en su biografía, se nos muestra como el perfecto misógino, no ya en esta novela, sino en todas ellas con mayor o menor descaro.

Primer capítulo

Entrando en la novela, la primera alusión culta nos remite a la Biblia:

Mais la prudence me conseilla aussitôt de ne laisser voir aucune inquiétude. Je mis pied à terre; je dis au guide de débrider, et, m'agenouillait au bord de la source, j'y plongeais ma tête et mes mains; puis je bus une bonne gorgée, couché à plat ventre, comme les mauvais soldats de Gédéon.³³

En el Libro de los Jueces, VII, 5-7, dice:

Le peuple étant venu en un lieu où il y avait des eaux, le Seigneur dit encore à Gédéon: «Mettez d'un côté ceux qui auront pris de l'eau avec la langue, comme les chiens ont accoutumé de le faire; et mettez de l'autre ceux qui auront mis les genoux en terre pour boire.» Il s'en trouva donc trois cents qui prenant l'eau avec la main la portèrent à leur bouche; mais tout le reste du peuple avait mis les genoux en terre pour boire. Après quoi le Seigneur dit a Gédéon: «C'est par ces trois cents hommes qui ont pris l'eau avec la langue sans mettre les genoux en terre que je vous délivrerai».

Se trata de una imagen plástica, sin más, y sería mucho aventurar el suponer una idea de culpabilidad en ello, recordemos que Mérimée no es creyente.

La siguiente cita, mucho más relevante, es también una imagen plástica de la descripción de un estado de ánimo:

Eclairée par une lampe posé sur la petite table, sa figure, à la fois noble et farouche, me rappelait le Satan de Milton. Comme lui, peut-être, mon compagnon songeait au séjour qu'il avait quitté, à l'exil qu'il avait encouru par une faute.³⁵

La simpatía de Mérimée por Don José, al que llama compañero, se subraya con el respeto a su aspecto noble y esquivo, que no queda mermado al compararle con Satan en el Paraíso Perdido de Milton. Es la idea de ángel caído que desarrollará en toda la novela. En cuanto al guiño culto a su lector, la nota de la edición de la Pléiade, nos indica que la descripción de Satán era conocida en Francia por la célebre traducción que Chateaubriand había hecho en *Le Génie du Christianisme*, 2ª parte, libro IV, c.IX.

Segundo capítulo.

En el segundo capítulo, en el que nos presenta a Carmen, de nuevo una referencia religiosa, esta vez al *Angelus*, oración dedicada a la Virgen.

Au dernier coup de cloche, toutes ces femmes se déshabillent et entrent dans l'eau. Alors ce sont des cris, des rires, un tapage infernal.³⁶

La oposición que sugiere el recogimiento de la oración con el bullicio *infernal* que provocan las mujeres, es evidente. Poco después se compara a estas mujeres con las ninfas de Diana, por su alegría en el baño, pero, restándoles la cualidad de extrema pureza que a aquellas acompañaba con la frase *sin temor a ser castigados con la suerte de Acteón*, y se puede apreciar por el contexto que a las mujeres no les importaba mucho el ser observadas desde el puente.

...avec un peu d'imagination, il n'est pas difficile de se représenter Diane et ses nymphes au bain, sans avoir à craindre le sort d'Actéon³⁶

Suponiendo que el lector recordará que yendo de caza, Acteón sorprendió a Diana en su baño, y que la diosa indignada le convirtió en ciervo, siendo devorado por su propia jauría.

Así como anteriormente ha recordado a Chateaubriand a través de Milton, ahora, al utilizar un verso de *Le Cid* de Corneille, lo escribe en bastardilla, sin nota aclaratoria. Todo francés culto conoce sus clásicos: «...et, à l'obscur clarté qui tombe des étoiles, je vis qu'elle était petite, jeune, bien faite...»³⁷, nos recordará a Don Rodrigue:

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles
En fin avec le flux nous fait voir trente voiles;³⁸

Lo mismo hace con Molière cuando subraya: «Mon Dominicain insista tellement pour que je visse les apprêts du *petit pendement pien choli*, que je ne puis m'en défendre»,³⁹ que nos recuerda una casi desconocida obra del autor, en la que un suizo invita, en estos términos, a Monsieur de Pourceaugnac, que está disfrazado de mujer, al espectáculo que tiene lugar en la plaza de Grève.⁴⁰

Y finalmente, en este 2º capítulo, Mérimée se refiere a Brantôme, cuando nos está describiendo a Carmen. Este autor de una *Vie des Dames Galantes*, especializado en temas "verdes" y bien conocido por Mérimée, incluye una especie de tratado sobre las cualidades físicas que deben adornar a las mujeres según los españoles

...Tres cosas blancas: el cuero, los dientes, y las manos. Tres negras: los ojos, las cejas y las pestañas. Tres coloradas: los labios, las mejillas y las uñas. Tres largas: el cuerpo, los cabellos y las manos. Tres cortas: los dientes, las orejas y los pies. Tres anchas: los pechos, la frente y el entrecejo. Tres estrechas: la boca, una y otra, la cintura, y la entrada del pié. Tres gruesas: el brazo, el muslo y la pantorrilla. Tres delgadas: el cabello, los dedos y los labios. Tres pequeñas: las tetas, la nariz y la cabeza⁴¹.

El narrador hace una comparación técnica para ver si estas cualidades se adaptan a las de la gitana. Carmen es para el autor objeto de curiosidad en tanto que gitana, en tanto que conocedora de artes ocultas y en tanto que mujer.

Tercer capítulo.

Curiosamente en el tercer capítulo no hay ninguna referencia mitológica o literaria. El narrador es Don José, y si bien el autor no desaparece, con sus muchas aclaraciones históricas, lingüísticas o etnográficas, se cuida muy mucho de no dar al bandolero unos conocimientos que no posee. Sólo hay una leyenda aclarada a pie de página, que es conocida por éste, ya que dice que a su paso por la calle del Candilejo la visión de la cabeza de Don Pedro debería haberle hecho reflexionar

...Vous connaissez, peut-être la rue du Candilejo, où il y a une tête du roi D.Pedro le Justicier. Elle aurait dû m'inspirer des reflexions⁴²

No queda muy claro a la lectura de la nota que narra la leyenda porqué la falsa cabeza de Don Pedro debía inspirarle reflexión, más bien parece que una vez más, Mérimée quería hacer gala de sus conocimientos, y no olvidemos que cuando publicó *Carmen* estaba escribiendo la historia de este rey, que publicó un par de años después. La nota es la más larga de todas ellas.

Le roi Don Pèdre, que nous nommons *le Cruel*, et que la reine Isabelle la Catholique n'appelait jamais que *le Justicier*, aimait à se promener le soir dans les rues de Séville, cherchant les aventures, comme le calife Haroûn-al-Rachid. Certaine nuit il se prit de querelle, dans une rue écartée, avec un homme qui donnait une sérénade. On se battit, et le roi tua le cavalier amoureux. Au bruit des épées une vieille femme mit la tête à la fenêtre, et éclaira la scène avec la petite lampe, *candilejo*, qu'elle tenait à la main. Il faut savoir que le roi Don Pèdre, d'ailleurs leste et vigoureux, avait un défaut de conformation singulier. Quand il marchait ses rotules craquaient fortement. La vieille, à ce craquement, n'eut pas de peine à le reconnaître. Le lendemain le Vingt-quatre en charge vint faire son rapport au roi. "Sire on s'est battu en duel, cette nuit dans telle rue. Un des combattants est mort. - Avez-vous découvert le meurtrier?- Oui, sire. - Pourquoi n'est-il déjà puni?- Sire j'attends vos ordres.- Exécutez la loi". Or le roi venait de publier un décret portant que tout duelliste serait décapité, et que sa tête demeurerait exposée sur le lieu du combat. Le Vingt-quatre se tira d'affaire en homme d'esprit. Il fit scier la tête d'une statue du roi, et l'exposa dans une niche au milieu de la rue, théâtre du meurtre. Le roi et tous les Sévillans le trouvèrent fort bon. La rue prit son nom de la lampe de la vieille, seul témoin de l'aventure.- Voilà la tradition populaire. Zuñiga raconte l'histoire un peu

différemment (Voir *Anales de Sevilla*, t.2, pg 136). Quoi qu'il en soit, il existe encore à Séville une rue du Candilejo, et dans cette rue un buste de pierre qu'on dit être le portrait de Don Pèdre. Malheureusement ce buste est moderne. L'ancien était fort usé au XVII siècle, et la municipalité d'alors le fit remplacer par celui qu'on voit aujourd'hui.⁴²

Don José iba asustado siguiendo a una alegre Carmen y no tenía porqué prever el triste final. Claro que mientras él cuenta su vida, tiene muy presente este primer accidente en una historia que le iba a llevar por un camino de perdición.

II.4.4.2 *Citas históricas, geográficas, arqueológicas, etnográficas y lingüísticas.*

En las primeras líneas del primer y segundo capítulos, se hace referencia a las bibliotecas consultadas por el personaje primer narrador, la primera la del Duque de Osuna, en Madrid, calificada de excelente, y la segunda «la de los Dominicos» que le lleva a la ciudad de Córdoba, en donde es bien recibido por los Padres, lo que no le impedirá más tarde el dedicarles una puya irónica, tomada de Molière.

Primer capítulo.

Ya en sus primeras palabras Mérimée intenta distanciarse de la anécdota, primero con justificaciones histórico-arqueológicas y más tarde con el estudio de los gitanos.

J'avais toujours soupçonné les géographes de ne savoir ce qu'ils disent lorsqu'ils placent le champ de bataille de Munda dans le pays des Bastulli-Poeni, près de la moderne Monda, à quelque deux lieues au nord de Marbella⁴³

Jean Brunel, en nota a pie de página de la edición de *Nouveaux Classiques Larousse*, indica que cuando Mérimée escribe *Carmen*, se acababa de descubrir que la antigua Munda Boetica era la actual Montilla, por lo que, al atribuirse el autor una intuición y un descubrimiento que le eran totalmente ajenos, subraya la ironía que se desprende al final del párrafo:

...En attendant que ma dissertation résolve enfin le problème géographique qui tient toute l'Europe savante en suspens, je vais vous raconter une petite histoire; elle ne préjuge rien sur l'intéressante question de l'emplacement de Munda.⁴³

Pero todo el tono de este primer párrafo es intencionadamente convincente: cita el *Bellum Hispaniense* como de autor anónimo, como alguien que sabe, y sabe que sus amigos saben, que había sido falsamente atribuido a César, y promete, además, un artículo, fruto de sus investigaciones, dedicado a liberar de toda incertidumbre a los arqueólogos de buena fe

...Un mémoire que je publierai prochainement ne laissera plus, je l'espère, aucune incertitude dans l'esprit de tous les archéologues de bonne foi.⁴³

Evidentemente esta memoria no fue nunca publicada, pero como el novelista se apoya siempre en hechos reales para hacernos más creíble la situación, señalamos que en la *Revue archéologique* de junio de 1844, Mérimée publica un artículo titulado «Inscriptions romaines de Baena», donde trata del emplazamiento de Munda.

Sigue Mérimée con la presentación de sí mismo, diciéndonos que como todo equipaje para su expedición investigadora, toma unas pocas camisas y los *Commentaires* de César, en su edición Elzévir, (precisión que hizo también en *Colomba*) al citar a Horacio.

J'avais loué à Cordoue un guide et deux chevaux, et m'étais mis en campagne avec les *Commentaries de César* et quelques chemises pour tout bagage.⁴³

Et puis, me disais-je, que ferait-il de mes chemises et de mes *Commentaires* Elzévir?⁴³

Las referencias geográficas que siguen tienen su origen no sólo en su conocimiento personal del lugar, sino que podemos encontrar referencias en el mismo *Bellum Hispaniense*, anteriormente citado, que señala la presencia de un terreno pantanoso en el lugar. El río Cachena, que cita Mérimée, debe ser el Carchena, que desemboca en el Guadajoz, afluente del Guadalquivir. En el Quijote 1ª parte, cap. XXV, hay una descripción parecida, y habiendo escrito Mérimée en 1826 una nota biográfica de Cervantes para la introducción del Quijote, no sería extraño que recordara el párrafo:

Llegaron en estas pláticas al pie de una alta montaña, que casi como peñón tajado estaba sola entre otras muchas que la rodeaban. Corría por su falda un manso arroyuelo, y hacía por toda su redondez un prado tan verde y vicioso, que daba contento a los ojos que le miraban. Había por allí muchos árboles silvestres y algunas plantas y flores, que hacían el lugar apacible. Este sitio escogió el Caballero de la Triste Figura para hacer su penitencia,...

Cf.

En effet, en m'approchant je vis que la prétendue pelouse était un marécage ou se perdait un ruisseau, sortant comme il semblait, d'une gorge étroite entre deux hauts contreforts de la Sierra de Cabra... Il était impossible de rencontrer un lieu qui promît au voyageur une halte plus agréable. Au pied de rochers à pic, la source s'élançait en bouillonnant, et tombait dans un petit bassin tapissé d'un sable blanc comme la neige. Cinq à six beaux chênes verts, toujours à l'abri du vent et rafraîchies par la source, s'élevaient sur ses bords, et la couvraient de leur épais ombrage; en fin, autour du bassin, une herbe fine lustrée, offrait un lit meilleur qu'on n'eût trouvé dans aucune auberge à dix lieues à la ronde.⁴³

Pasa después Mérimée a mostrarnos su conocimiento del país que visita, de sus costumbres, de las características fonéticas de las diferentes pronunciaciones, de sus diversas lenguas, y de su folclore. No trata tanto de mostrarse didáctico, como hará más tarde, como de introducirnos en un mundo y unos personajes exóticos, como tela de fondo de su extraordinaria anécdota.

A las primeras palabras de don José, «sí señor», el autor descubre que éste no es andaluz, y explica en nota por qué, así como no pierde la oportunidad de insistir en la finalidad arqueológica de su viaje.

"Oui monsieur", répondit-il. C'étaient les premiers mots qu'il faisait entendre, et je remarquai qu'il ne prononçait pas l's à la manière andalouse, d'où je conclus que c'était un voyageur comme moi, moins archéologue seulement.⁴³

La nota a pie de página (que indicaremos gráficamente precediéndolas de un asterisco) dice:

*Les Andalous aspirent l's et le confondent dans la prononciation avec le *c* doux et le *z*, que les Espagnols prononcent comme le *th* anglais. Sur le seul mot *Señor* on peut reconnaître un Andalou.⁴⁵

Sigue Mérimée con sus notas etnográficas, de costumbre y folclore:

En Espagne un cigare donné et reçu établit des relations d'hospitalité, comme en Orient le partage du pain et du sel.⁴⁵

y no nos deja olvidar sus conocimientos sobre Oriente insistiendo más tarde, para justificar su ausencia de miedo pese a los extraños signos de advertencia del guía:

Je connaissais assez le caractère espagnol pour être très sûr de n'avoir rien à craindre d'un homme qui avait mangé et fumé avec moi. Sa présence même était une protection assurée contre toute mauvaise rencontre⁴⁵

Más tarde, cuando D.José, cediendo a las súplicas de la niña de la venta y a las del propio Mérimée, canta unas canciones acompañado de la mandolina, el autor muestra de nuevo sus conocimientos etnográficos y los complementa con nota a pie de página explicando la situación diferenciadora de las Provincias del Norte de España:

Si je ne me trompe pas, lui dis-je, ce n'est pas un air espagnol que vous venez de chanter. Cela ressemble aux *zorzicos* que j'ai entendus dans les *Provincias*, et les paroles doivent être en langue basque⁴⁶

La nota dice:

*Les *Provinces privilégiées*, jouissant de *fueros* particuliers. C'est à dire l'Alava, la Biscaña, la Guipuzcoa et une partie de la Navarre. Le basque est la langue du pays.⁴⁶

Segundo capítulo.

El capítulo II comienza, como el I, con una referencia a la biblioteca que va a visitar, esta vez la de los Dominicos, recordándonos su interés en encontrar el correcto emplazamiento de la batalla de Munda. Estamos en Córdoba, y en sus correrías por la capital nos hace una observación ecológica sobre las molestas emanaciones de una fábrica de curtidos, que conserva la antigua tradición del país, y que sólo son compensadas por el espectáculo que a la hora del *Angelus* se puede contemplar desde las orillas del Guadalquivir:

Là, on respire les émanations d'une tannerie qui conserve encore l'antique renommée du pays pour la préparation des cuirs.⁴⁷

Encontramos más tarde unas observaciones sobre la moda femenina del momento: «Les femmes comme il faut, ne portent le noir que le matin; le soir elles s'habillent *a la francesa*»⁴⁷.

Después de lo cual comenzará, a partir de su encuentro con Carmen, a presentarnos las particularidades de los gitanos y su peculiar lengua, sin olvidar escribir algunas palabras en el original, como *papelitos* o *nevería*, y traducir algunas a pie de página como esta última:

*Café pourvu d'une glacière, ou plutôt d'un dépôt de neige. En Espagne il n'y a guère de village qui n'ait sa *nevería*⁴⁷

Y un nuevo pie de página explicativo, esta vez, del hecho de ser tomado por un inglés, cosa que ya le ha sucedido en otras circunstancias. «De quel pays êtes-vous, monsieur? Anglais sans doute?», pregunta Carmen

*En Espagne tout voyageur qui ne porte pas avec lui des échantillons de calicot ou des soieries passe pour un Anglais, *Inglesito*. Il en est de même en Orient. A Chalcis, j'ai eu l'honneur d'être annoncé comme un Μιλόρδος Φραντζέσος.⁴⁷

Debía estar el hombre muy contento de ser uno de los pocos franceses que visitaban España sin ánimo de conquista o para vender la moda, porque este mismo comentario lo encontramos en una carta a Sophie Duvancel, del 8 de octubre de 1830: «Quel autre qu'un Anglais pourrait pousser la manie de voyager jusqu'à s'enfoncer dans la sierra de Ronda?» Y posteriormente a la publicación de la novela, con fecha del 26 de febrero de 1847, escribe a Mme. de Montijo:

Je ne sais pas si je vous ai raconté ce qui m'est arrivé auprès de Campillo de Arenas, quand j'ai trotté par l'Andalousie à cheval. Mon guide me prenait par un Anglais, parce que je ne vendais rien, que je ne saluais pas les madones et que je m'arrêtais pour regarder les vieilles pierres.

Volviendo a su interés por los gitanos, nos traducirá a pie de página *la baji* por «*La bonne aventure», y en el texto nos explicará que la lengua gitana lleva el nombre de *romaní* o *chipe calli*, y que *payllo* es como llaman los gitanos a todo aquel que no es de su raza.

La bohémienne lui dit quelques mots dans une langue à moi inconnue, que je sus depuis être la *romani* o *chipe calli*, l'idiome des gitanos... Le mot *payllo*, souvent répété, était le seul mot que je comprisse. Je savais que les bohémiens désignent ainsi tout homme étranger à leur race.⁴⁸

De manera más directa se dirige Mérimée a sus lectores, que supone franceses evidentemente, y después de utilizar un refrán español para explicar la mirada de Carmen, les invita a visitar el zoo parisino para ver allí la de un lobo.

Oeil de bohémien, oeil de loup, c'est un dicton espagnol qui dénote une bonne observation. Si vous n'avez pas le temps d'aller au Jardin des Plantes pour étudier le regard d'un loup, considérez votre chat quand il guette un moineau.⁴⁸

Antes de terminar el capítulo II, Mérimée volverá a la biblioteca de los Dominicos, allí se enterará de la suerte de Don José y de cómo será ejecutado, circunstancia que le sugerirá un pie de página explicativo de los cambios de la Ley con el paso al Régimen Constitucional.

C'est un hidalgo que votre voleur; il sera donc *garroté** après demain sans rémission⁴⁸

La nota dice:

*En 1830, la noblesse jouissait encore de ce privilège. Aujourd'hui, sous le régime constitutionnel, les vilains ont conquis le droit au *garrote*.⁴⁸

La historia se supone sucedida durante el primer viaje de Mérimée por España, en 1830, el régimen constitucional fue instituido en 1837, y la novela escrita en 1845. El garrote vil ha seguido siendo el método utilizado en nuestro país para las ejecuciones.

Tercer capítulo.

La mayoría de las citas del tercer capítulo son notas a pie de página subrayando el carácter científico-lingüístico con el que Mérimée quiere desviar la atención ante los previsibles ataques a la inmoralidad de la obra.

Aparte de *la bar lachi*, que es explicada por Don José en el texto, casi todas las otras palabras aparecen en bastardilla y llevan, a pie de

página, sea una traducción, sea una explicación o ampliación. Su enumeración nos mostrará que aparecen en una proporción bastante alta.

...nous prîmes nos *maquillas*^{*}, et j'eus encore l'avantage...

*Bâtons ferrés des Basques.

Ce sont elles qui roulent les cigares dans une grande salle, où les hommes n'entrent pas sans une permission du *Vingt-quatre*^{*} ...

*Magistrat chargé de la police et de l'administration municipale.

J'étais jeune alors; je pensais toujours au pays, et je ne croyais pas qu'il y eût de jolies filles sans jupes bleues et sans nattes tombant sur les épaules^{*}.

*Costume ordinaire des paysannes de la Navarre et des provinces basques.

Et bien, moi, dit Carmen, je te ferai des abreuvoirs à mouches sur la joue, et je veux y peindre un damier^{*}.

**Pintar un javeque*, peindre un chebec. Les chebecs espagnols ont pour la plupart, leur bande peinte à carreaux rouges et blancs.

...en revanche, il n'y a pas un qui puisse seulement apprendre à dire *baï, jaona*^{*}.

*Oui, monsieur.

Je travaillais à la manufacture pour gagner de quoi retourner en Navarre, près de ma pauvre mère qui n'a que moi pour soutien et un petit *barratcea*^{*} avec vingt pommiers à cidre.

*Enclos, jardin.

..., parce que je leur ait dit que tous leurs *jaques*^{*} de Séville...

*Braves, fanfarons

Moi, je me relève aussitôt; mais je mets ma lance^{*} en travers,...

*Toute la cavalerie espagnole est armée de lances.

Un jour, le geôlier entre et me donne un pain d'Alcalá^{*}...

*Alcalá de los Panaderos, bourg à deux lieues de Séville, où l'on fait des petits pains délicieux. On prétend que c'est à l'eau d'Alcalá qu'ils doivent leur qualité et l'on en apporte tous les jours une grande quantité à Séville.

*Agur laguna**, dit-elle. Mon officier tu montes la garde comme un conscrit!

*Bonjour, camarade.

Toute la société était dans le patio, et, malgré la foule, je voyais à peu près tout ce qui se passait à travers la grille*.

*La plupart des maisons de Séville ont une cour intérieure entourée de portiques. On s'y tient en été. Cette cour est couverte d'une toile qu'on arrose pendant le jour et qu'on retire le soir. La porte de la rue est presque toujours ouverte, et le passage qui conduit à la cour, *zaguan*, est fermé par une grille en fer très élégamment ouvragée.

Lillas, dit-elle sitôt qu'elle me vit, je ne fais plus rien de la journée. Demain il fera jour!*

**Mañana será otro día* (proverbe espagnol)

Tiens! il a gardé l'argent, s'écria-t-elle en éclatant de rire. Au reste, tant mieux, car je ne suis guère en fonds; mais qu'importe? chien qui chemine ne meurt pas de famine*.

**Chuquel sos pirela,*
Cocal terela.

Chien qui marche, os trouve (proverbe bohémien).

Elle prit tout ce qu'il y avait de plus beau et de plus cher, *yemas**, *turrón**, fruits confits, tant que l'argent dura.

*Jaunes d'oeuf sucrés.

*Espèce de nougat.

Dès que nous fûmes seuls, elle se mit à danser et à rire comme une folle, en chantant: Tu es mon rom, je suis ta romi*.

**Rom*, mari; *romi*, femme.

Je paye mes dettes, je paye mes dettes! c'est la loi des calé*!

**Calo*; féminin, *calli*; pluriel, *calé*. Mot à mot: *noir*, nom que les bohémiens se donnent dans leur langue.

Tu es un vrai canari d'habit et de caractère*.

*Les dragons espagnols sont habillés de jaune. [Esta nota es olvidada en algunas representaciones de la ópera, que ha conservado esta expresión como insulto, y presentan a D.José vestido con uniforme azul o negro!]

Je suis habillé de laine mais je ne suis pas un mouton*.

**Me dicas vriardâ de jorpoy, bus ne sino braco* (proverbe bohémien).

Va mettre un cierge devant ta *majari**; elle l'a bien gagné.

*La sainte,- la sainte Vierge.

Ne pense plus à Carmencita, ou elle te fera épouser une veuve à jambes de bois*.

*La potence, qui est veuve du dernier pendu.

L'un et l'autre répondaient qu'elle était partie pour Laloro*, c'est ainsi qu'ils appellent le Portugal.

*La (terre) rouge.

Allons, il y a remède à tout, quand on a pour bonne amie une Flamande de Rome*.

**Flamenca de Roma*. Terme d'argot qui désigne les bohémiennes. *Roma* ne veut pas dire ici la ville éternelle, mais la nation des *Romi* ou des *gens mariés*, nom que se donnent les bohémiens. Les premiers qu'on vit en Espagne venaient probablement des Pays-Bas, d'ou est venu leur nom de *Flamands*.

Ainsi accoutré, avec le mouchoir dont elle avait bandé la plaie que j'avais à la tête, je ressemblais assez à un paysan valencien, comme il y a en a à Séville, qui viennent vendre leur orgeat de chufas*.

*Racine bulbeuse dont on fait une boisson assez agréable.

Mon garçon, me dit Carmen, il faut que tu fasses quelque chose; maintenant que le roi ne te donne plus ni riz ni merluche*, il faut que tu songes à gagner ta vie.

*Nourriture ordinaire du soldat espagnol.

Tu es trop bête pour voler *a pastesas**,...

**Ustilar a pastesas*, voler avec adresse, dérober sans violence.

D'ailleurs si tu sais t'y prendre, tu vivras comme un prince, aussi longtemps que les mignons* et les garde-côtes ne te mettront pas la main sur le collet.

*Espèce de corps franc.

Je n'avais guère de remords, car, comme disent les bohémiens: Gale avec plaisir ne démange pas*.

**Serapia sat pesquital ne punzaba*.

Ah! les *lillipendi* qui me prennent pour une *erani*!*

*Les imbéciles qui me prennent pour une femme comme il faut.

Moi aussi, on m'y connaît, j'y ai fait tant de farces aux Ecrevisses* et comme je n'ai qu'un oeil, je suis difficile à déguiser.

*Nom que le peuple en Espagne donne aux Anglais à cause de la couleur de leur uniforme.

Arrivé à Gibraltar, je trouvai qu'on y connaissait bien la Rollona, mais elle était morte ou elle était allée à *finibus terrae** ,...

*Aux galères, ou bien à tous les diables.

Ne devrais-tu pas être bien content d'être le seul qui se puisse dire mon *minchorro**?

*Mon amant, ou plutôt mon caprice.

Je ne suis Egyptien que par hasard; et pour certaines choses, je serai toujours franc Navarrais, comme dit le proverbe*.

*Navarro fino.

Tu es comme le nain qui se croit grand quand il a pu cracher loin*. Tu ne m'aimes pas, va-t-en.

*Or esorjié de or narsichislé, sin chismar lachinguel (proverbe bohémien): La prouesse d'un nain, c'est de cracher loin.

C'est un garçon, me dit-elle, avec qui on peut faire une affaire. Rivière qui fait du bruit, a de l'eau ou des cailloux*.

**Len sos sonsi abela*

Pani o reblendani terela (proverbe bohémien).

Il arracha la cocarde* du taureau et la porta à Carmen, qui s'en coiffa sur-le-champ.

*La *divisa*, noeud de rubans dont la couleur indique les pâturages d'où viennent les taureaux. Ce noeud est fixé dans la peau du taureau au moyen d'un crochet, et c'est le comble de la galanterie que de l'arracher à l'animal vivant, pour l'offrir à une femme.

Y, ya cerca del final de la historia, y como para subrayar el carácter diabólico de la protagonista, llega esta última nota a pie de pg.

Tantôt elle prenait un morceau de plomb et le tournait de tous les cotés d'un air triste, tantôt elle chantait quelqu'une de ces chansons magiques où elles invoquent Marie Padilla, la maîtresse de D.Pèdre, qui fut, dit-on, la Bari Crallisa, ou la grande reine des bohémiens*.

*On a accusé María Padilla d'avoir ensorcelé le roi don Pèdre. Une tradition populaire rapporte qu'elle avait fait présent à la reine Blanche de Bourbon d'une ceinture d'or, qui parut aux yeux fascinés du roi comme une serpent vivant. De là la répugnance qu'il montra toujours pour la malheureuse princesse.

No todas las citas cultas de este III capítulo se encuentran a pie de página; 36 notas en 32 páginas parecen muchas para una novela corta, un divertimento, si además hay que añadir nombres y lugares que no aportan a la acción más que el soporte de una pintura realista de la época y personajes. Como cuando Don José evoca a sus victoriosos compatriotas vascos, a los que pensaba emular de no haber encontrado a la fatídica gitana:

En me faisant soldat, je m'étais figuré que je deviendrais tout au moins officier. Longa, Mina, mes compatriotes, sont bien capitaines généraux; Chapalangarra, qui est un negro comme Mina, et réfugié comme lui dans votre pays, Chapalangarra, était colonel, et j'ai joué à la paume vingt fois avec son frère qui était un pauvre diable comme moi.⁴⁹

Además de conocer a los personajes de las guerras de independencia y carlistas el lector tiene que saber que los "negros" eran los liberales, por oposición a los "blancos", monárquicos.

En cuanto a los nombres de lugares que recorre Don José, no hay ninguno fantástico, si bien están, a veces, escritos con mala ortografía, y todos ellos siguen una lógica relación con el tiempo empleado para llegar a ellos y las distancias recorridas, como si Mérimée además de su memoria hubiera recurrido a un mapa de la zona.

Cuarto capítulo.

El IV capítulo no fue publicado en la *Revue des Deux Mondes*, sino que fue añadido en la edición de Michel Lévy de 1847, que contenía, además de *Carmen*, *Arsène Guillot* y *L'Abbé Aubain*. Tratándose, en sí, de un capítulo didáctico, es lógico que no utilice notas de pie de página ya que puede decirlo todo en el texto, y la única que encontramos se ha corregido con posterioridad, como se indica en las notas de la edición de *La Pléiade*, del mismo modo que se hace referencia a la poca fiabilidad de la etimología utilizada por Mérimée a la que se califica de *fantaisiste*.

No entramos en el análisis porque todo este capítulo es una referencia culta y, en principio, no nos aporta nada para el conocimiento o la comprensión de la novela, a no ser que, distanciándonos de ella, y observándola bajo la perspectiva analizada por Mme. De Staël en *De la Littérature*, reconozcamos en tanto que diferentes las culturas del Norte y las del Sur, siendo Carmen, en tanto que gitana, el epitomé de la libertad, la naturalidad y la atemporalidad de las gentes del Sur.

II.5 ANTECEDENTES LITERARIOS

Muchos son los antecedentes literarios en los que se podría haber inspirado nuestro autor. En cuanto a la anécdota aceptamos su propia explicación cuando se la adjudica a Mme. de Montijo; en cuanto al tratamiento de sus personajes, y a la aproximación realista propia de su estilo narrativo que se corresponde con su infatigable curiosidad, no

podemos prescindir de su obra anterior, de sus vivencias, ni de la aportación de otros autores, debido a su cultura literaria, a su conocimiento de los clásicos españoles y de los escritores de su tiempo.

II.5.1 Los españoles pintados por sí mismos.

Sería injusto pensar que Mérimée se basó exclusivamente en una fuente que, por otra parte, se abstiene de mencionar, pero no dejan de ser remarcables las coincidencias. Es muy probable que cuando Serafín Estébanez Calderón visitó a Mérimée en París en Marzo de 1843, le contase de un libro en el que había colaborado, *Los españoles pintados por sí mismos*, cuyo primer volumen acababa de ser publicado y del que se esperaba un segundo para el año siguiente. En ellos encontramos a «La gitana», «El contrabandista», «El bandolero», «La cigarrera» retratados por diversos autores, es decir, a los protagonistas de *Carmen* en sus distintos aspectos, participando sospechosamente de características muy semejantes a las que asumen en la novela.

Así, en «La Cigarrera», de Antonio Flores⁵⁰, puede haberse inspirado para la reyerta de Carmen con otra cigarrera, pues el articulista, si bien lo sitúa en la Tabacalera de Madrid, nos muestra a esas muchachas humildes, abnegadas... pero camorristas: «Pero, ya se ve; el lector estará asustado creyendo que las palabras Cigarrera y camorrista son sinónimas, y a fe que no hay semejante cosa». Y en «El Bandolero», de Bonifacio Gómez⁵¹, para el agradecimiento que le muestra Don José, liberándole de una mala pasada de Carmen:

Bien al contrario del hombre de sociedad que así como llega al poder desdeña a los mismos que lo elevaron, el Bandolero, semejante al dogo de presa, guarda la fiereza selvática para el extraño, y la constante fidelidad para el amigo de quien se ayudó. Un servicio remoto, un auxilio prestado, imprimen en su pecho un reconocimiento indeleble, cuyos rasgos se manifiestan siempre que el caso lo exige.

y se inspirará en las Bandoleras que protegen a sus compañeros acudiendo cuando se las necesita, no sólo para curar heridos, sino también para dar informaciones, atontar a los guardas o incluso para acompañarles en arriesgadas empresas. Del artículo de Sebastián Herrero, «La Gitana»⁵², Mérimée pudo obtener una confirmación cariñosa y admirativa sobre un

pueblo que no cambia, superando todas las influencias y rechazos de la sociedad con la que convive; Perla es una joven atractiva, supersticiosa, activa, que baila y se contonea como Carmen, y que vive alegremente la vida como se presenta.

II.5.2 Viajes

A través de su *Correspondance Générale*,⁵³ quince volúmenes con más de tres mil cartas, sabemos de su preferencia por España y del conocimiento que posee de la geografía y la historia del país, donde además de los viajes de 1830 y 1840, estuvo en 1845, 1846, 1853, 1859, y 1864; conoció a la aristocracia y al pueblo:

En Espagne, j'ai toujours eu des muletiers et des toreros pour amis. J'ai mangé plus d'une fois à la gamelle avec des gens qu'un Anglais ne regarderait pas.⁵⁴

Aunque es cierto que el paisaje le atraía menos que las gentes, supo retener en sus itinerarios turísticos los lugares y los ambientes que luego utilizaría en la novela. Gran observador, su testimonio sería tan válido respecto a España como el de su amigo Stendhal respecto a Italia.

¿Cómo había llegado a producirse ese interés por un país como España, del que en Francia no se tenía en la época más que una visión falsa, compuesta de clichés y de lugares comunes, que permitiría a un Alfred de Vigny escribir, en 1823, impunemente, en *Cinq Mars*

Un Espagnol est un homme de l'Orient; c'est un Turc catholique; son sang languit ou bouillonne; il est paresseux ou infatigable; l'indolence le rend esclave, l'ardeur cruel; immobile dans son ignorance, ingénieux dans sa superstition, il ne veut qu'un livre religieux, qu'un maître tyrannique; il obéit à la loi du bûcher; il commande par celle du poignard; il s'endort le soir dans sa misère sanglante, couvant le fanatisme et rêvant le crime.⁵⁵

Para los románticos franceses, la España de comienzos del siglo XIX es una idea descabellada, un país *nuevo*, orgullosamente divorciado del resto de Europa. Y si es cierto que el joven y todavía romántico Mérimée, autor de un *Teatro de Clara Gazul* decididamente influenciado por los excesos de la novela frenética, llegó por primera vez a España tratando de olvidar a su amada Mélanie, hay que creer que esperaba encontrar en su

periplo emociones fuertes. Emociones producidas por el carácter enigmático y exótico de los españoles, su tradición literaria e histórica, sumadas a las deficiencias de las vías de comunicación, más la confusa situación política, favorecedora del bandolerismo, tan cargado él mismo de romanticismo, sin duda, seducirían al joven Prosper.

II.5.3 España

Desde muy pronto se había sentido atraído Mérimée por la llamada de la patria de Bernardo del Carpio, del Cid, de Gil Blas, aunando en su interés leyenda, historia y literatura. No había de ser una excepción en esta época en que la influencia de una Mme. de Staël hizo surgir el deseo de oponer a la literatura clásica, casi única fuente de cultura hasta entonces, las literaturas originales. El ejemplo de un Lord Byron, de cuyas *Mémoires* Mérimée hizo una acertada crítica en *Le National* del 7 de marzo de 1830 había henchido los espíritus impresionables con el aliento de la exaltada aventura hacia el Sur. Literatura e intrépido espíritu aventurero se convierten en el padrenuestro y las avemarías de todo joven romántico, mientras el amor sufriente se erige en credo. Fouché-Delbosc llegó a contar seiscientos cuarenta relatos de viajes por España, publicados en Francia, entre 1801 y 1895. Sería curioso conocer cuántos se originarían en la necesidad de olvidar a una dama.

En un momento de su vida, Mérimée aconsejaría escribir sobre un país y visitarlo luego con el dinero de los derechos de autor. Antes de su primera visita (1830), la publicación del Teatro de Clara Gazul (1825), así como sus artículos periodísticos sobre los clásicos españoles (1824), ya habían puesto de manifiesto su interés. El tono y la erudición mostrados posteriormente hacen posible hablar de un antes y un después de España en la obra de Mérimée. Hay que convenir en que supo sacar el máximo partido a los beneficios de sus primeros trabajos.

El más interesante, aunque publicado con un seudónimo travestido, es el *Teatro de Clara Gazul*, quien es inventada como personaje de la vida real y a la que obsequia con una genealogía pintoresca e improbable: sobrina del licenciado y guerrillero andaluz Gil Vargas de Castañeda, pupila del Inquisidor de Granada, Fray Roque Medrano, y biznieta del famoso y "tierno" moro Gazul. La supuesta obra de Clara nos ofrece abundantes

lances, intrigas y sorpresas, como una fantasía inspirada en fuentes prestigiosas - Calderón, Lope y Tirso - y logra que el resultado no sólo no carezca de interés, sino que suponga una lectura imprescindible para el estudioso del autor y del período.

II.5.4 Clara Gazul

Vale la pena entretenerse un poco en este libro primerizo en el conjunto de la obra de Mérimée, por lo que supone de aviso y muestrario. Estamos todavía en 1825. En este momento, además de la muy movida *biografía* (sic) de la comedianta y autora dramática Clara Gazul, el libro incluye las siete obras que le atribuye, y cuyos títulos son tan significativos que se comentan solos: *Les Espagnols en Danemark*, *Une femme est un diable* ou *La Tentation de Saint Antoine*, *L'Amour africain*, *Inés Mendo ou le Préjugé vaincu*, *Inés Mendo ou le Triomphe du préjugé*, *Le Ciel et l'enfer*.

Cuatro años después, en 1829, en una segunda edición del libro, añade un par de títulos más, *L'Occasion* y *Le Carrosse du Saint-Sacrement*. Será esta última obra, a la que califica de sainete, la única de todas ellas en conocer vida independiente, en ser representada, llegando con el tiempo a formar parte del repertorio de la Comédie Française, tras un largo camino iniciado a instancias de la actriz Augustine Brohan, quien no cejó hasta estrenarla en 1850, con tan escaso éxito (seis representaciones) que durante años nadie se atrevió a resucitarla. En 1920 es Valentine Tessier quien la interpreta y el éxito es rotundo. En tiempos más recientes, María Casares ha sido su frecuente intérprete en el marco del Théâtre National Populaire.

Le Carrosse du Saint-Sacrement está inspirada en los amores del Virrey del Perú, D. Manuel Amat -D. Andrés de Ribera en la ficción-, con la famosa actriz "La Perrichola" -Camila en la obra y Micaela Villegas en la realidad- y relata en tono satírico y festivo la conocida anécdota de cómo queriendo "La Perrichola" pasear por Lima en carroza e ir en ella a la Iglesia, para no ser menos que su rival la Marquesa de Altamirano, consigue del Virrey, con gran escándalo del Obispo y la nobleza y ante el regocijo del pueblo, que le regale una de las únicas seis que existen en el país, precisamente la más hermosa, acabada de llegar de España. Cumplido su deseo, en un arranque de arrepentimiento por la osadía del gesto,

impropio de mujer de su condición, decide cederla a la Catedral para que se desplace en ella el sacerdote que lleve los últimos auxilios a los moribundos, con lo cual acaba ganándose el respeto y la consideración del mismo Obispo. La obra ha dado lugar a otras que la imitaron, algunas con música, como *La Périchole*, ópera bufa de Meilhac y Halévy con música de Offenbach, puesta por primera vez en escena en 1868, y también a una película célebre de Jean Renoir, con Anna Magnani en el papel de protagonista, *Le carrosse d'or* (1952).

Con la excepción de ésta, las obras que forman el volumen *Théâtre de Clara Gazul* disfrutaban de temas que a su escabrosidad unen la violencia más exacerbada: el inquisidor que viola a la acusada en *Une femme est un diable*, la mujer traicionada que denuncia a su amante a la Inquisición y mata luego al inquisidor en *Le Ciel et l'Enfer*, la muchacha de quince años, alumna de un colegio de monjas, que mata a su compañera y rival por el amor de un sacerdote, suicidándose luego, en *L'Occasion...* Un punto común en todas ellas, incluida *Le Carrose*, es el anticlericalismo del autor.

Mérimée acentúa aquí los caracteres propios del sentimiento religioso de las mujeres de su tiempo, esa mezcla de piedad sincera y de sensualidad, así como los típicos del amor y del honor. Se burla de los confesores amigos de mermeladas, marrasquino y buenos cigarros, pero lo hace sin demasiado empeño, anticipándose a Galdós y a Buñuel, dejando sus severos ataques para los inquisidores incrédulos, a quienes sitúa en un decorado que deja en mantillas en cuanto a siniestro al de Torquemada, rodeándolos de instrumentos de tortura. Como diría la marquesa de Blocqueville, «Mérimée era un anticlerical distinguido, en lugar de comer cura comía obispo».

En todo el teatro de Clara Gazul, la mujer que ama se da por completo, pero ¡ay de aquel que traiciona su amor! El veneno y la navaja están siempre prestos. La navaja es, en esta España más onírica que cierta, una parte tan inseparable de la mujer como la negra cabellera o la pasión que alberga su pecho. Hasta el punto que una dama parisina, amante de Sainte-Beuve y que se decía española, la llevaba siempre encima como prueba de su origen, pero debió dejarla el día que se descubrió que era picarda. Presencia de lo imaginado en un mundo que no se quería cotidiano.

II.5.4.1 Las mujeres en el *Teatro de Clara Gazul*

A los 19 años, el joven Merimée se lanza a escribir teatro, y después de una obra sobre Cromwell, de la que no nos quedan más que los comentarios de Maurice Tourneux⁵⁷ y de Delécluze⁵⁸, se decide a cambiar de temática, dada su afición a los clásicos españoles y su innata necesidad de mostrar su erudición e interés por los temas que en el momento le ocupan.

Nace así el *Teatro de Clara Gazul*, un conjunto de ocho piezas de inspiración netamente española que llevan como epígrafe sendas frases de Calderón, Lope y Cervantes exceptuando la primera, *Les espagnols en Danemark*, cuyo epígrafe se origina en las primeras palabras del Himno de Riego.

Clara Gazul, pseudónimo que elige, será pues el primer carácter femenino a estudiar y, nos dará ya una fuerte imagen predecesora de Carmen, no sólo por su carácter libre e indómito, sino también, en su descripción física:

Quoi qu'il en soit, l'expression un peu sauvage de ses yeux, ses cheveux longs et d'un noir de jais, sa taille élancée, ses dents blanches et bien rangés, et son teint légèrement olivâtre, ne démentent pas son origine,⁵⁹

Sólo en el origen, moro para la supuesta comediante y gitano el de nuestra Carmen, difieren.

Clara es una joven *imaginativa*, que gusta inventarse orígenes misteriosos y literarios - Carmen también lo hará para ganarse la confianza de José -; *indómita*, pues se resiste reiteradamente a la presión de su tutor, el malvado inquisidor Fray Roque Medrano que no sólo quiere encerrarla en un convento sino heredarla en vida; *creativa*, y no sólo en la interpretación de papeles escritos por otros; *enamorado*, del galán joven o de los militares que la admiran -pero aquí, a diferencia de Carmen, que buscará la solución de los conflictos amorosos en la muerte, Clara los solucionará con discreción y eficacia; *comprometida políticamente con los liberales* aun a riesgo de su vida, *sujeto, no paciente, de los celos de otras mujeres*, que si bien le causarán trastornos, no la llevarán más que al exilio

en Inglaterra; *sensible al consejo*, pese a su odio a la Inquisición, cuando su confesor le aconseja que quemee la segunda parte de *Une femme est un Diable*, lo hace.

Todos estos calificativos podrían ser los que, el entonces jovencísimo Merimée, 22 años, creía le correspondían a él mismo, llegando a identificarse con su pseudónimo incluso físicamente, a través del retrato que le hizo, en femenino, Décleuze. Desafortunadamente, si él se veía hermoso y de ojos expresivos, no era ésta la opinión de sus contemporáneos, si recordamos lo que de él escribió Stendhal cuando le conoció:

Un pauvre jeune homme en redingote grise et si laid avec son nez retroussé. Ce jeune homme avait quelque chose d'effronté et d'extrêmement déplaisant. Ses yeux petits et sans expression avaient un air toujours le même et cet air était méchant.⁶⁰

Elisa, Mme. de Coulanges, es la protagonista de la primera de las obras de Clara Gazul, *Les espagnols en Danemark*, tiene también los ojos negros y los pies pequeños, y es además una espía decidida, inteligente y hermosa que pierde su voluntad ante el amor y se redime por él: «Mon amour pour lui m'a ouvert les yeux». ¿Qué la enamora de Don Juan? Además de ser un joven seductor es valiente y generoso. A partir del momento en que se enamora siente vergüenza de su vida y de su pasado, y cuando Don Juan le pide su mano, se la niega sin querer dar razones. Más tarde vendrá el momento de las confesiones; «...mon amour pour vous m'a rendue tout autre.. je commence a voir ce que c'est que la vertu... c'est... c'est l'envie de vous plaire», y de la generosa respuesta de Don Juan: «Malheureuse femme! Maudits soient les barbares qui ont corrompu ta jeunesse!» (que no deja de recordarnos la última consideración de Don José al hablar de Carmen :«Ce sont les *Calé* qui sont coupables pour l'avoir élevée ainsi»). En esta obra de juventud, Mérimée, propicia un desenlace de carácter romántico, y esboza ya, una idea sobre la hipocresía de la educación burguesa que desarrollará en otras obras (como *Arsène Guillot*).

En la misma obra, hay otro personaje femenino, Mme. de Tourville (o Leclerc), la codiciosa e infame madre de Elisa, a la cual vende por

10.000 piastras, y que se corresponde a la vieja bruja de la calle de Candilejo

Mariquita, la protagonista de *Une femme est un diable*, por quien el ascético inquisidor, Fray Antonio, abjurará de su Fe, además de asesinar a su libidinoso compañero, es una joven de hermosos ojos negros - sí, otra vez,- libre, que se gana la vida danzando, cantando, y que es denunciada por celos de otra mujer, y condenada por una inocente canción. Se salvará huyendo con su verdugo.

Mojana, la dulce esclava de *L'Amour Africain*, no es libre, es sumisa y muy hermosa, pero muere por ser la causa inocente de la disputa entre dos entrañables amigos.

Inés Mendo, aunque hija de un labrador, se casará con un noble gracias a su dulzura y... a sus bellos ojos negros. En la segunda parte, la sofisticación de la Duquesa le quitará el marido, pero ella le perdona y muere. Es una esposa fiel y humilde.

Doña Urraca, en *Le Ciel et l'Enfer*, por celos denuncia a su amante, y al descubrir que ha sido engañada por su confesor, mata a éste con la navaja que oculta en la liga (en el justo lugar donde se le da al toro), y libera al amante de las manos de la Inquisición.

Doña María, o Mariquita, la joven quinceañera enamorada de Fray Eugenio, al descubrir que éste es el amante de su mejor amiga decide suicidarse y dejarles una fortuna en herencia. Pero cuando Doña Francisca, Paquita le elogia las maravillas del amor compartido, entonces los celos, disparados cambian la idea de sacrificio por la de asesinato. Después de envenenar a su íntima amiga, la niña se suicida.

La Perrichola es la más autónoma e inteligente protagonista de las historias de Mérimée, en *Le Carrosse du Saint Sacrement*. En esta obra el celoso vengativo es un hombre, Martinez, secretario del Vicerrey, que prepara una trampa contra la protagonista, pero el tiro le sale por la culata. La Perrichola nos recuerda a Carmen por sus amores con un torero, su juego con el Virrey es como el de Carmen con el inglés de Gibraltar, y también por la anécdota que hace referencia a los insultos "finos" entre

mujeres. También recuerda La Perrichola a Clara Gazul, artista como ella y como ella inteligente y hábil para sacar partido de las situaciones comprometidas.

Así, a pesar de que no todo fuese invención y exageración romántica en el libro, como atestiguan los modelos utilizados, existe un cierto aire de divertimento en el empeño - y es sintomático que el propio Mérimée prestara su rostro, travestido, para proporcionarle uno a la inexistente Clara, lo cual le acarrearía que durante años Stendhal le llamase burlescamente por el apelativo de Clara - que le separa de sus otras obras con marco español. No sólo el tono es distinto: la diferencia de estilo y de utilización del ambiente es la diferencia existente entre algo que se crea de oídas (leídas) y algo que nace tras haber estado allí, en el mismo lugar del crimen.

II.5.5 Antecedentes literarios de la gitana: Preciosa, Esmeralda y Zemfira.

Tres gitanas famosas, conocidas por nuestro autor, gran admirador de Cervantes, lector crítico de Hugo y traductor de Pushkin, pueden ser consideradas como importantes antecedentes literarios y temáticos de *Carmen*: **Preciosa**, *La Gitanilla* de Cervantes⁶¹, **Esmeralda**, la de *Nôtre Dame de Paris* de Hugo⁶² y **Zemfira** la protagonista del poema *Les bohémiens* de Pushkin⁶³, que Mérimée tradujo en prosa libre.

Existe una diferencia fundamental entre estas mujeres: Esmeralda y Preciosa son niñas robadas por los gitanos y criadas entre ellos, pero no son de raza gitana como Carmen y Zemfira, para quienes la primera Ley es la Libertad, y afianzadas en ella, quedan eximidas de toda posterior culpabilidad dentro de su colectivo.

Veamos pues, pormenorizadas, las diferencias y similitudes de estas cuatro creaciones literarias.

Relaciones familiares

En Cervantes y en Hugo las malvadas gitanas raptoras de las niñas, no lo son tanto que no les dejen algún recuerdo con el que puedan ser reconocidas más tarde por su familia natural. Preciosa-Constanza, es

protegida por la gitana que la robó a sus padres, y a ellos la entrega cuando llega el momento. La virtud de la gitanilla parece algo innato, propio de la familia natural, así como su inteligencia. Pero en cuanto es reconocida por sus padres, la independiente Preciosa se torna en la sumisa Constanza, dispuesta a obedecer en todo, incluso en separarse del hombre al que ama y que se ha hecho gitano para merecer su amor. Los padres, compasivos, y viendo que éste es de noble familia, favorecen la boda. El paso de grupo ha sido provisional y no exige sacrificio.

Esmeralda no tiene tanta suerte. Si bien de origen burgués, su madre, al quedar huérfana y debido quizás a su juventud y belleza, ha ido cayendo desde el primer amante joven y rico, a los viejos menestrales y soldados que pasan por su puerta. En esta soledad (ausencia de familia protectora) desea un hijo y lo pide al cielo. Tiene una hija, Agnès, a la que dedica su vida y su dinero. Las gitanas se la robarán, y creyendo que se la han comido en un sabbat, la madre enloquece, teniendo una sola idea fija: el odio a las gitanas, lo cual produce la trágica circunstancia de que a la vista de Esmeralda el odio se concentre en ella. Cuando ambas se reconocen, lo primero que surge es la alegría y la posibilidad de recuperar el tiempo perdido, los besos y las caricias, pero, *helàs!*, la justicia viene a llevarse a la niña recuperada, y la madre muere en el desesperado intento de evitar que se la quiten de nuevo.

Esmeralda cree que para encontrar a su familia debe cumplir dos condiciones: llevar al cuello el amuleto y conservar su pureza. Ese amuleto, símbolo de la familia, protege así mismo su virtud. Cuando se enamora de Phoebus el poder del amuleto no es suficiente y, como su madre ante el amor del joven rico que la deslumbró, cede su virginidad. Y será su amor por el vanidoso capitán el que la lleve a la muerte.

Como vemos, ambas obras, de épocas tan distantes, 1613 y 1831, castigan la pérdida de la virtud femenina con la muerte, la locura o la más abyecta soledad, y consideran a la familia como la fortaleza defensora de esta virtud.

Carmen y Zemfira pertenecen a la raza gitana de pleno derecho; una vive en Andalucía y la otra en Bessarabia, a orillas del Danubio, pero ambas descienden de la tribu de Egipto, y la trashumancia es su casa.

Zemfira tiene padre, hombre viejo y prudente que defenderá su libertad y su felicidad por encima de toda norma impuesta desde el exterior. Zemfira le presenta a Aleko, extranjero en la tribu, y su padre le acoge por una noche o por el tiempo que él desee:

- Père, dit la jeune fille, j'amène un hôte. Derrière le Kourgane, là-bas dans le désert, je l'ai rencontré et je l'amène au camp pour la nuit. Il veut devenir bohémien comme nous. La justice le poursuit, mais en moi il trouvera une bonne compagne. Il s'appelle Aleko; il me suivra partout.

LE VIEILLARD.- Bien; reste jusqu'à demain à l'ombre de notre tente, plus longtemps, si tu veux. L'abri, le pain nous les partagerons. Sois des nôtres. Tu t'accoutumeras à nos façons, à notre vie errante, à la misère, à la liberté. Demain au point du jour, un même chariot nous emportera tous les trois. Prends un métier, choisis; forge le fer ou chante des chansons en promenant l'ours de village en village.⁶⁴

Más tarde, cuando Aleko se queja de que Zemfira ya no le ama, tratará el viejo de consolarle y explicarle que no se puede exigir a nadie amor, y menos a una mujer joven. Le explica también cómo la madre de Zemfira, le dejó para irse con un extranjero de otra tribu al que había conocido sólo dos días antes, y cómo desde entonces no ha podido amar a nadie más y vive resignado. Aleko no comprende que no se haya vengado, pero el viejo intenta hacerle comprender la naturaleza del amor en libertad. Este padre no podrá proteger a su hija de la muerte, pero expulsará del grupo al celoso causante, castigándole a la soledad y al remordimiento.

En cuanto a nuestra Carmen, no tiene familia, y cuando se refiere a una madre que la espera en el país vasco, lo que hace es, como buena sicóloga, utilizar el sentimiento familiar que supone en el tímido soldado para obtener lo que ella quiere: la libertad. Las mujeres fatales, como el demonio, no tienen familia, y Don José la disculpará en su última frase:

Pauvre enfant! Ce sont les *Calés* qui sont coupables pour l'avoir élevée ainsi.⁶⁵

Costumbres gitanas

La descripción de la vida de los gitanos y sus costumbres, en las obras que estamos considerando, aunque mantiene tópicos comunes, ofrece una visión distinta.

En la introducción de las *Novelas Ejemplares*, Margarita Smerdou Altolaguirre dice:

De tono fuertemente idealista, la idea principal de la obra es la de *libertad*, simbolizada en estos gitanos "de vida libre", que tanto añoró siempre Cervantes. Libertad de la protagonista Preciosa, que volvemos a encontrar en Constanza (*La ilustre fregona*) y que el autor contrapone como ejemplo positivo a la falta absoluta de libertad que domina en *El celoso extremeño*, con sus funestas consecuencias.⁶⁶

Y vemos en el texto de Cervantes que, después de las ceremonias de entrada de Andrés en el mundo gitano, todas ellas sencillas y nada diabólicas, un gitano viejo, al entregarle a Preciosa como compañera, explica al nuevo miembro de la tribu los estatutos por los que ésta se rige:

Esta muchacha, que es la flor y la nata de toda la hermosura de las gitanas que sabemos que viven en España, te la entregamos, ya por esposa, o ya por amiga, que en esto puedes hacer lo que fuere más de tu gusto, porque la libre y ancha vida nuestra no está sujeta a melindres ni a muchas ceremonias. Mírala bien y mira si te agrada, o si ves en ella alguna cosa que te descontente, y si la ves, escoge entre las doncellas que aquí están la que más te contentare, que la que escogieres te daremos; pero has de saber que una vez escogida, no la has de dejar por otra, ni te has de empachar ni entremeter, ni con las casadas, ni con las doncellas. Nosotros guardamos inviolablemente la ley de la amistad; ninguno solicita la prenda de otro; libres vivimos de la amarga pestilencia de los celos; entre nosotros, aunque hay muchos incestos, no hay ningún adulterio, y cuando le hay en la mujer propia, o alguna bellaquería en la amiga, no vamos a la justicia a pedir castigo; nosotros somos los jueces y los verdugos de nuestras esposas o amigas; con la misma facilidad las matamos y las enterramos por las montañas y desiertos como si fueran animales nocivos; no hay pariente que las vengue, ni padres que nos pidan su muerte. Con este temor y miedo, ellas procuran ser castas, y nosotros, como ya he dicho, vivimos seguros. Pocas cosas tenemos que no sean comunes a todos excepto la mujer o la amiga, que queremos que cada una sea del que le cupo en suerte. Entre nosotros así hace divorcio la vejez como la muerte; el que quisiere puede dejar la mujer vieja, como él sea mozo, y escoger otra que corresponda al gusto de sus años.⁶⁷

La cita es larga pero vale la pena. Nos preguntamos a qué libertad se refieren, tanto Cervantes por boca del viejo gitano, como la introductora;

será sólo a la del género masculino de la especie, ya que habla de las mujeres como objetos de pertenencia, que se escogen, se aseguran con miedo y se dejan cuando ya no son de uso o agrado. Pero sigamos con la cita en el punto que la dejamos:

Con éstas y otras leyes y estatutos nos conservamos y vivimos alegres; somos señores de los campos, de los sembrados, de las selvas, de los montes, de las fuentes y de los ríos. Los montes nos ofrecen la leña de balde, los árboles frutas, las viñas uvas, las huertas hortalizas, las fuentes agua, los ríos peces y los vedados caza, sombra las penas, aire fresco las quiebras, y casas las cuevas. Para nosotros las inclemencias del cielo son oreos, refrigerio las nieves, baños la lluvia, música los truenos y hachas los relámpagos. Para nosotros son los duros terrenos colchones de blandas plumas; el cuero curtido de nuestros cuerpos nos sirve de arnés impenetrable que nos defiende; a nuestra ligereza no la impiden grillos, ni la detienen barrancos, ni la contrastan paredes; a nuestro ánimo no le tuercen cordelas, ni le menoscaban garruchas, ni le ahogan tocas, ni le doman potros.⁶⁷

Resumiendo, el gitano dice *tenemos lo que queremos, pues nos contentamos con lo que tenemos.*

Esta idealizada visión del mundo gitano y sus "normas" internas se corresponde más con la de Pushkin que con las de Hugo y Mérimée. El texto de Pushkin empieza así:

Des bohémiens, troupe bruyante, vont errant en Bessarabie; aujourd'hui sur la rive du fleuve, ils plantent leurs tentes déchirées. Douce comme l'indépendance est leur nuitée; qu'on dort bien à la belle étoile! Entre les roues des chariots, derrière des lambeaux de tapis, on voit briller le feu. La horde alentour apprête son souper. Sur le gazon, les chevaux paissent à l'aventure. Tout est en mouvement au milieu du désert; on part demain à l'aube et chacun fait gaiement ses préparatifs. Les femmes chantent, les enfants crient, les marteaux font résonner l'enclume de campagne.⁶⁸

Los gitanos de Pushkin son ángeles errantes, trabajan en oficios útiles o distraen con sus canciones y espectáculos a los pueblos campesinos que visitan y que les acogen con alegría y confianza.

La descripción que hace Hugo en boca de una inculta mujer, de los gitanos que robaron a la niña de la desgraciada Paquette la Chantefleurie, es divertida y muestra la popular versión que él supone existía en 1482:

Il arriva un jour à Reims des espèces de cavaliers fort singuliers. C'étaient des gueux et des truands qui cheminaient dans le pays conduits par leur duc et par leurs comtes. Ils étaient basanés, avaient les cheveux tout frisés, et des anneaux d'argent aux oreilles. Les femmes étaient encore plus laides que les hommes. Elles avaient le visage plus noir et toujours découvert, un méchant roquet sur le corps, un vieux drap tissu de corde lié sur l'épaule, et la chevelure en queue de cheval. Les enfants qui se vautreient dans leurs jambes auraient fait peur à des singes [...] Il faisait nuit noire. On ne put les poursuivre. Le lendemain, à deux lieues de Reims, dans une bruyère entre Gueux et Tillol, on trouva les restes d'un grand feu, quelques rubans qui avaient appartenu à l'enfant de Paquette, des gouttes de sang et des crottins de bouc. La nuit qui venait de s'écouler était précisément celle d'un samedi. On ne douta plus que les égyptiens n'eussent fait le sabbat dans cette bruyère et qu'ils n'eussent dévoré l'enfant en compagnie de Belzébuth, comme cela se pratique chez les mahométans [...] que ceux-ci aussi sont des égyptiens de Pologne. _Non pas, dit Gervaise. On dit qu'ils viennent d'Espagne et de Catalogne. _Catalogne? c'est possible, répondit Oudarde, Pologne, Catalogne, Vologne, je confonds toujours ces trois provinces-là. Ce qui est sûr, c'est que ce sont des égyptiens. _Et qui ont certainement, ajouta Gervaise, les dents assez longues pour manger des petits enfants. Et je ne serais pas surprise que la Smeralda en mangeât aussi un peu, tout en faisant la petite bouche. Sa chèvre blanche a des tours trop malicieux pour qu'il n'y ait pas quelque libertinage là-dessous.⁶⁹

La descripción de la Corte de los Milagros de Hugo, no hace una referencia específica a los gitanos. Los bandidos que la componen tienen extraños orígenes y aún más curiosos nombres; algunos hablan algo de español, como Esmeralda que a veces canta en esta lengua, sin al parecer entenderla; alguna de sus costumbres, como la del matrimonio por tiempo limitado y el romper una jarra como principal ceremonia para su realización, son típicamente gitanas, y los nombres de sus dirigentes parecen subrayarlo, "el rey de Túnez", el "duque de Egipto" y "duque de Galilea", todo el resto de parafernalia entronca con nuestra picaresca y el Patio de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo*. Cuando, en la Corte de los Milagros, Gringoire está a punto de ser colgado, una ley gitana le ofrece la

posibilidad de salvación, y es así como Esmeralda, para salvarle la vida, aceptará al desdichado poeta como marido por cuatro años.

Los gitanos de Mérimée, en los tres primeros capítulos de que constaba la primera versión de *Carmen*, se parecen en su comportamiento general a los de Hugo, en el sentido de que trabajan en *les affaires d'Egypte*, poco honrados, con la colaboración de cualquier truhán que les caiga al paso,(D.José, Lucas), si éste acepta. Pero nuestro bandolero es noble, y como el Andrés de *La Gitanilla* se lanza al monte por amor, pero a diferencia del virtuoso cervantino, D.José ha provocado la muerte de dos personas antes de esta decisión y matará aún a otras dos antes de terminar con Carmen.

Si García *el Tuerto* es un malvado, calificado de infernal, el Dancaire, de su misma raza, es un buen compañero; y Don José lamenta la muerte del Remendado, al que califica de valiente. Las mujeres gitanas tienen peor suerte, y además de viejas y sucias, son sirvientas del diablo. Sólo se les reconoce una virtud y es la de absoluta fidelidad a sus compañeros y de inapreciable ayuda cuando caen enfermos, heridos o en manos de la justicia.

En cuanto a las normas que rigen sus relaciones matrimoniales, el Dancaire es bien explícito cuando recrimina a D.José por el estúpido duelo: «Au diable les amourettes! s'écria-t-il. Si tu lui avais demandé Carmen, il te l'aurait vendue pour une piastre». Lo cual nos recuerda las normas de los gitanos de Cervantes, aunque éstos sólo se deshacen de sus mujeres cuando están viejas y ellos siguen mozos, y no se dice que puedan venderlas aunque se hable de ellas como objetos. Y esta "objetivación", en el sentido de objeto de pertenencia, se puede apreciar en la aceptación de la muerte por Carmen, no sólo porque está escrito en el destino, sino porque la ley lo permite:

Tout est fini entre nous. Comme mon rom, tu as le droit de tuer ta romi; mais Carmen sera toujours libre. Calli elle est née, calli elle mourra.⁷⁰

La libertad

Todo esto nos lleva a la idea de libertad femenina que comparten las cuatro protagonistas, pero con matices diferentes, y que nos subrayará la "modernidad" de Carmen y de su carácter específico de mito.

Esmeralda vive sola con su cabra y toma por marido, libremente, a Gringoire para evitarle la muerte. Tampoco tiene que dar cuentas a nadie de su vida; rechaza a Claude Frolo porque no le gusta y le da miedo, y, a pesar del amuleto, cede ante Phoebus con la libertad que le da el amor. Es pues libre, pero no se hace en la obra una apología de su libertad para tomar o dejar amantes; es Esmeralda la víctima y el eje alrededor del que se teje la tragedia, pero ésta no se debe a su libertad de acción sino más bien a su ausencia, como pobre chica indefensa ante un mundo que le es hostil.

Preciosa, a pesar del alienante discurso del viejo gitano, no se deja amilanar, y afirma la libertad de su "alma" (reivindicar la de su cuerpo sería demasiado fuerte, incluso para el valiente Cervantes). Dice Preciosa a Andrés:

Puesto que estos señores legisladores han hallado por sus leyes que soy tuya, y que por tuya te me han entregado, yo he hallado por la ley de mi voluntad que es la más fuerte de todas[...] Estos señores bien pueden entregarte mi cuerpo, pero no mi alma, que es libre, y nació libre, y ha de ser libre en tanto que yo quisiere.⁷¹

A esa libertad renuncia, sin embargo, en cuanto encuentra a su familia, en quien, como joven virtuosa y obediente, deposita el reconocimiento de la autoridad a la que se somete.

Zemfira elige libremente a Aleko y lo introduce en la tribu, pero también libremente, cambia su amor por el de otro joven gitano; teme la reacción de Aleko, pero no duda en enfrentarse a él, aun a riesgo de su vida, cuando él acaba de asesinar al joven amante, y le dice:

ZEMFIRA.- Eh bien, je ne te crains pas! Je méprise tes menaces. Assassin, je te maudis.

ALEKO (la frappant).- Meurs donc aussi!

ZEMFIRA.- Je meurs en l'aimant.⁷²

Curiosamente será su padre quien haga la apología de su libertad, por cuanto el amor no es posible sin esta preciada cualidad; el amor forzado no es amor, y no se puede pedir a la juventud que ceda lo que le es máspreciado e inherente. Le dice el viejo a Aleko, cuando éste se lamenta de que Zemfira ya no le ame:

LE VIEILLARD.- Console-toi, ami. C'est un enfant. Ta mélancolie n'a pas de raison. Aimer, pour toi c'est amertume et douleur. Aimer, c'est un jeu pour un cœur de femme. Regarde: sous cette voûte là-haut, la lune erre en liberté. A toute la nature, tour à tour, elle verse sa lumière. Elle entrevoit un nuage: soudain elle éclaire, il resplendit; mais voilà qu'elle passe à un autre, où elle ne s'arrêtera pas longtemps. Qui lui assignerait une place au ciel? Qui lui dirait: reste là? Qui peut dire au cœur d'une jeune fille: rien qu'un amour, jamais de changement?... Console-toi!⁷³

y cuando, aún sin comprender la filosofía del sabio gitano, Aleko se sorprende de éste que no haya buscado el modo de vengarse de la mujer que le traicionó, el viejo insiste:

LE VIEILLARD.- Pourquoi? La jeunesse n'est elle pas plus volontaire que l'oiseau? Quelle force arrêterait l'amour? Le plaisir se donne à chacun, tour à tour. Ce qui a été ne sera plus.⁷⁴

La semejanza entre Carmen y Zemfira es profunda, y se acentúa en la versión operística, cuando Carmen, como Zemfira, afirma que ama a Escamillo, ante la amenaza del puñal:

José.- Tu vas les retrouver, dis...tu l'aimes donc?

Carmen.- Je l'aime

Je l'aime, et devant la mort même,

Je répéterai que je l'aime

Acte 4, scène II

Mientras que en la novela, la profunda e inherente libertad de Carmen se afirma:

-Tu aimes donc Lucas? lui demandai-je.

- Oui, je l'ai aimé, comme toi, un instant, moins que toi peut-être. A présent je n'aime plus rien, et je me hais pour t'avoir aimé.⁷⁵

La diferencia fundamental entre la obra del autor ruso y la de Mérimée, en cuanto a la estructura, es que Carmen es explicada y Zemfira actúa; en cuanto al fondo es que el poema de Pushkin es esencialmente romántico y la novela de Mérimée realista. Pero en cuanto al personaje, que es lo que nos interesa en este estudio, podemos decir que son primas, y la imagen lunar del viejo gitano, las une en un mismo símbolo.

La danza y la música.

El movimiento continuo de esos pueblos nómadas, en el espacio y el tiempo, así como el de sus mismos cuerpos, reflejan la fluidez de la naturaleza, que pasa y permanece, y su libertad dentro de las leyes cósmicas.

Es pues uno de los tópicos que acompañan a los gitanos por el mundo, la danza y la música, y que por tanto rodean también a nuestras cuatro protagonistas. Preciosa y Esmeralda cantan, además, viejos romances españoles, que la francesa no entiende, para el público. Zemfira también canta, y su canción de amor hace palidecer a Aleko, quien le prohíbe cantar:

ZEMFIRA.- Vieux jaloux, méchant jaloux, coupe-moi, brûle-moi, je suis ferme, je n'ai ni peur du couteau ni du feu. Je te hais, je te méprise, j'en aime un autre; je meurs en l'aimant.

ALEKO.- Finis. Ce chant me fatigue. Je n'aime pas ces chansons sauvages.

ZEMFIRA.- Cela ne te plaît pas? Que m'importe! Je chante la chanson pour moi.

(Elle chante:)

«Coupe-moi, brûle-moi, je ne dirai rien;...⁷⁶

Su respuesta nos recuerda las de Carmen, en la ópera, cuando descaradamente se niega a contestar a las preguntas de Zúñiga:

CARMEN.- Tra la la la la la la la

Coupe-moi, brûle-moi, je ne te dirai rien,

Tra la la la la la la la

Je brave tout, le feu, le fer et le ciel même.

Acte 1, scène IX

y cuando al cantar la seguidilla provocando a D.José, éste le dice que no le hable:

Carmen.- Je ne te parle pas... je chante pour moi-même

Et je pense... il n'est pas défendu de penser.

Acte 1, scène

De nuevo Zemfira y Carmen se nos presentan como más próximas, en sus canciones de amor libre, que las prudentes Preciosa y Esmeralda, si bien en cuanto a las canciones de Carmen hemos tomado como referencia las de la ópera, puesto que en la novela Carmen sólo baila: para el público en la casa del coronel ante la que hace guardia D.José, y para éste en la casa de la calle del Candilejo, donde rompe un plato para utilizar sus trozos como castañuelas.

II.5.6 Las cartas de España

Durante el primer viaje a España, de junio a diciembre de 1830, Mérimée remitió al director de la *Révue de Paris*, para su publicación, cuatro cartas. Cada una de ellas estaba dedicada a glosar un aspecto distinto de la realidad que el viajero iba descubriendo. Es lógico que Mérimée se sintiese impresionado por los temas elegidos, ya que eran los que de forma más evidente le permitían canalizar su vena creadora. Los temas eran los siguientes:

- Las corridas de toros
- Una ejecución
- Los ladrones
- Las brujas españolas

Estos temas, más allá de lo que sugieren al lector actual sobre el tópico de la España negra, remiten efectivamente a una cierta realidad que no es justo ni inteligente negar. Se ha acusado a Mérimée de haber casi institucionalizado el tópico de la España de pandereta, pero ni sus cartas ni, como veremos luego, *Carmen*, encierran otra cosa que una visión, documental, en un caso, y ficticia en el otro, pero ambas ancladas en la realidad.

Primera carta. Madrid, 25 de octubre de 1830.

*Les Combats de taureaux.*⁷⁷

Moi qui [...] ne puis voir saigner un malade sans éprouver une émotion désagréable, j'ai été voir les taureaux seulement pour l'acquit de ma conscience [...] Eh bien! maintenant j'éprouve un indicible plaisir à voir piquer un taureau, éventrer un cheval, culbuter un homme⁷⁸

Las líneas que anteceden, sacadas de una carta privada de Mérimée a Albert Stapfer con fecha del 4 de setiembre del mismo año, completan la imagen que el autor da al público en la primera de sus *Lettres* y aportan el aspecto más íntimo de su apreciación sobre la corrida, con una crueldad que, adquiere aquí visos más dramáticos, ofreciendo la visión de un Mérimée entre sádico y salvaje.

La carta titulada por Mérimée, en su edición de 1833 en *Mosaïque, Les combats de toreaux*, ofrece una brillante y casi exhaustiva descripción del mundillo de los toros, de su decorado, de sus protagonistas, de su público y de su liturgia, y transmite al lector la fascinación que ejerció sobre el autor, quien, en ella, confiesa que: «Aucune tragédie au monde ne m'avait intéressée à ce point»⁷⁹.

Cuando habla de los toreros (picadores los de a caballo, majos los de a pie), los presenta no únicamente movidos por los altos estipendios que perciben, sino por la gloria y la popularidad que con su oficio alcanzan, lo que explica que entre ellos existan algunas personas de alcurnia: «J'ai vu à Séville un marquis et un comte remplir dans une course publique les fonctions de matador.»⁸⁰

Mérimée traba amistad con alguno de esos personajes a cuya fascinación no puede ni quiere escapar, en particular con el picador Francisco Sevilla, en quien debió claramente inspirarse para el Lucas de *Carmen*.

Esta carta fue publicada, por primera vez, en la *Revue de Paris* el dos de enero de 1831, y completada en 1842, hasta su estado definitivo, en la segunda edición de su libro *Mosaïque*, donde se recogen artículos y otros escritos sueltos, y donde el autor añadió un apéndice sobre la noticia de la muerte de su amigo Sevilla, acaecida el año anterior, y a quien comparaba, con un héroe de Homero. Relata allí Mérimée una anécdota a propósito de un viaje del picador a Barcelona para una corrida: Sevilla, como sus compañeros de viaje, procede de Madrid, donde una epidemia de cólera está haciendo estragos y, al ser interceptados, a su llegada, por la Junta de Salud (inepta como todas lo son, aclara Mérimée) para ponerles en cuarentena, Sevilla se niega a aceptar un trato de privilegio, que los miembros de la Junta se ven forzados a darle, a causa de la impaciencia de sus admiradores. Y refiriéndose a una hermosa dama y a otros viajeros que le acompañaban en la diligencia exclama: «Si madame et mes compagnons n'ont pas libre pratique, [...] je ne piquerai pas!»⁸¹, obteniendo así paso libre para todos.

Acaba Mérimée el apéndice, haciendo el elogio de un nuevo torero, repetidor de las mejores faenas de los clásicos Pepe Illo y Pablo Romero. Es el famoso Francisco Montes, *Paquiro*, quien inspiraría a su vez el Escamillo de la ópera.

Segunda carta. Valencia, 15 de noviembre de 1830. *Une Exécution*

Après vous avoir décrit les combats de taureaux, je n'ai plus, pour suivre l'admirable règle du théâtre des marionnettes, «toujours de plus fort en plus fort», je n'ai plus, dis-je, qu'à vous parler d'une exécution. Je viens d'en voir une, et je vous en rendrai compte, si vous avez le courage de me lire.⁸²

De este modo comienza la segunda de las cartas de Mérimée al director de la *Revue de Paris*.

Truculento y provocador, como si se sintiese en la obligación de dar la razón a aquellos que caricaturizaban a los vanguardistas románticos llamados *Jeune-France* (y Mérimée era considerado uno de ellos) como

bebedores de sangre en cráneos humanos y otros excesos macabros. Además de describir una ejecución en la horca y la ceremonia que la precede, recreándose morbosamente en los detalles, Mérimée tiene a bien resumirnos la historia del condenado, un típico gallo de pueblo al que una desgraciada fatalidad acaba llevando al cadalso. Dice desconocer su nombre, «j'ai oublié de m'informer de son nom»⁸², pero confiesa haberse sentido suficientemente interesado, tras conocer sus peripecias, como para haber querido verle el rostro, incluso en tan triste circunstancia.

La suya es una historia de azares y de celos que, si bien tiene por escenario la vega del Guadalquivir, no es muy distinta de la que se contaría quince años después como ocurrida en la serranía cordobesa.

La carta incluye una posdata en la que el autor relata su encuentro con un caminante que resulta ser un presidiario, enviado por el comandante de su presidio a entregar un perro a un amigo. El narrador, acompañado por su guía, comparte comida y vino bebido a gollete con el presidiario, anticipando en esa situación, que hay que considerar cierta, la que luego vivirá el narrador de *Carmen* en el encuentro con el caminante que resulta ser el bandolero José Navarro, *Don José*, con el que comparte asimismo tabaco y albergue, en el primer capítulo de la novela.

Tercera carta. Madrid un día de noviembre de 1830. *Les voleurs*

Un voleur commence en général par être contrebandier. Son commerce est troublé par les employés de la douane... voilà le contrebandier ruiné;... il se fait voleur. - On demande ce qu'est devenu un beau garçon qu'on a remarqué quelques mois auparavant et qui était le coq de ce village? «Hélas!» répond une femme, «on l'a obligé de se jeter dans la montagne. Ce n'est pas sa faute, pauvre garçon!»⁸³

Descubrimos aquí algo que está en el fondo de *Carmen* y que no podemos dejar de lado si de verdad queremos entender a los personajes. Como Mérimée explica, la profesión de ladrón no era vista generalmente como una deshonra. Robar por los caminos, para mucha gente, es estar en la oposición, es protestar contra las leyes tiránicas. Y así, las buenas gentes culpan al gobierno de todos los desórdenes cometidos por los ladrones.

En la carta se cuentan vida y milagros de José María, el *Tempranillo*⁸⁴, estudiante de teología en Granada que un día, por un asunto amoroso, se ve perseguido, huye al monte, se hace contrabandista, es traicionado, mata y hiere a varios aduaneros y se convierte en el más popular y respetado bandolero. De modo muy parecido, Don José, que estaba destinado por su familia a la carrera eclesiástica, después de la intervención de la gitana, de una mujer, se hace contrabandista y se convierte después en bandido como, en *Colomba*, Giocanto Casatronic, "el cura".

En el *post-scriptum* de la edición de 1842, tres años antes de *Carmen*, el autor narra el fin de la historia: en 1833 el rey Fernando VII concede una amnistía general a la que se acoge el célebre bandido y el gobierno acuerda concederle una pensión de dos reales diarios para mantenerle tranquilo. Como esa cantidad no le bastaba, el *Tempranillo* aceptó un empleo que le ofreció la administración de diligencia como escopetero, encargándose de hacer respetar los carruajes que anteriormente se dedicaba a desvalijar. Durante cierto tiempo todo fue bien, sus antiguos compañeros le temían o al menos le rehuían, hasta que cierto día una banda atacó la diligencia que él protegía, y el jefe, un antiguo lugarteniente suyo apodado "el gitano", le disparó a bocajarro, matándole.

Es innegable el paralelismo existente entre las vidas de Don José y de José María; pero creemos que entre la carta, el añadido y el tratamiento del bandido en la propia *Carmen*, se vislumbra una evolución del romanticismo de Mérimée. En 1830 todo son alabanzas para el bandolero-héroe. En 1845, tras habernos relatado en 1842 una muerte tan paradójica en alguien que había llegado a encarnar el mito del bandido generoso, y que en cambio había en sus últimos años pasado a ser representante del poder oficial, decide hablar nuevamente de él en *Carmen*. Lo que antes fueran alabanzas queda ahora en entredicho al conocer que ni era tan valiente ni siempre había sido tan leal con sus compañeros de destino.

Las simpatías de Mérimée están con el pueblo, al menos cuando escribe, y dejando a un lado la etnia de Carmen, ella es en la novela el pueblo y, ni el contrabandista ni el bandolero serán menos héroes para Carmen de lo que es el torero. Don José, por el contrario, no ve en su nueva vida más que degradación y envilecimiento de su persona; cuando se vio obligado a huir de su tierra lo hizo pasando al ejército, no al bandolerismo.

No olvidemos que Don José es un caballero, como prueba el que sea condenado a garrote cuando le llega la hora, lo que en aquellos tiempos estaba reservado a los hidalgos.

En la carta a Albert Stapfer, el cuatro de noviembre de 1830, anteriormente citada, leemos:

La canaille est ici intelligente, spirituelle, remplie d'imagination, et les classes élevées me paraissent au-dessous des habitués d'estaminet et de roulette de Paris. Je ne sais si c'est à la demi-éducation qu'ils reçoivent que l'on doit attribuer les préjugés et la sottise des gens comme il faut. Il me semble qu'un savetier espagnol peut être bon pour les emplois les plus élevés, et un grand peut tout au plus devenir un bon toréador.⁷⁸

Esas opiniones románticas habían cambiado en los años cuarenta, con el pronunciamiento de Espartero y posteriormente con el de Narváez. Pero no debemos olvidar que *Carmen*, aunque escrita en 1845, está situada antes de 1833, año en que muere el *Tempranillo*, y que de hecho, guarda el espíritu de aquellos años.

Cuarta carta. Valencia, 1830. (Sin día ni mes). *Les sorcières espagnoles*.⁸⁵

El tema central de la carta, que le da título, es precedido por una serie de comentarios un tanto divagatorios sobre las peculiaridades del culto a las distintas Vírgenes locales y sobre algunos de los fantasmas con que se espanta o se divierte a los niños, en palabras del autor, llenando todo ello el saco de las supersticiones del país y preparando el terreno para lo que de verdad le interesa: la existencia de brujas en España.

En una expedición que en compañía de su guía Vicente (en Mérimée todos los valencianos se llaman Vicente o Vicenteta) realiza a Murviedro, la actual Sagunto, con el fin de visitar las ruinas de la antigua ciudad, el autor se pregunta: «Les antiquités, surtout les antiquités romaines, me touchent peu. Je ne sais comment je me suis laissé persuader d'aller à Murviedro voir ce qui reste de Sagonte.»⁸⁶ Con lo cual confirma el tono burlón que se adivina en la primera página de *Carmen*, cuando se las da de arqueólogo.

En esa expedición hace un alto en el camino en una especie de parador al que su guía se resiste a entrar: se trata de la morada de la bruja, donde encuentra a la que todavía no lo es, a Carmencita, «tres jolie fille, point trop basanée»⁸⁶, de quien incluso dice haber hecho un retrato. No podemos por menos que recordar cuando el narrador-viajero de *Carmen* cuenta como conoció personalmente a la gitana, y dice que ésta se le presentó como Carmencita, proponiéndole decirle la buenaventura. Mérimée dice «je ne reculai pas d'horreur devant une sorcière»⁸⁷. Un estudio más detallado de ambos textos nos llevará a ver la casi total identificación que Mérimée establece entre las brujas españolas y las gitanas, lo cual, si bien es del todo falso, tal vez pueda perdonársele por el relativo conocimiento que poseía de zonas como Galicia o Cataluña (no del País Vasco, sin embargo) donde la brujería permanecería tan extendida todavía durante muchos años.

Se habla en el texto de la carta de "un gazpacho hecho quizás por el diablo"; del "mal de ojo"; de "sortilegios" (para dominar el viento o para correr contra las balas) y de sus consecuencias; de las "escobas voladoras", en las que no cree el mozo español, ya que los posibles entrecruzamientos de las pajas podrían formar el signo de la cruz, y éste es muy temido y odiado por "los servidores del diablo".

Las referencias que Mérimée incluye en *Carmen* a todo lo relacionado con la brujería son continuas: "filtros hechos con lágrimas de dragón, sortilegios para ser amado por todas las mujeres", Don José habla de "drogas adormecedoras de las que ellas tienen el secreto" ¿quienes ellas? ¿las brujas, las gitanas?; el anillo que llevaba el viajero era para Carmen un anillo mágico y lo quería poseer; y al final de la historia cuando Carmen le dice a Don José

J'ai toujours pensé que tu me tuerais. La première fois que je t'ai vu, je venais de rencontrer un prêtre à la porte de ma maison. Et cette nuit, en sortant de Cordoue, n'as-tu rien vu? Un lièvre a traversé le chemin entre les pieds de ton cheval. C'est écrit⁸⁸

Y Don José nos dice de Carmen:

Elle était si occupée de sa magie qu'elle ne s'aperçut pas d'abord de mon retour. Tantôt elle prenait un morceau de plomb et le tournait de tous les côtés

d'un air triste, tantôt elle chantait quelqu'une de ces chansons magiques où elles invoquent Marie Padilla⁸⁹, la maîtresse de don Pedro, qui fut, dit-on, la *Bari Crallisa*, ou la grande reine des bohémiens.⁸⁸

Del conjunto de las cartas se sirve Mérimée para trazar el ambiente, recoger datos que añadir a los que con el tiempo puede haber atesorado, y reforzar a sus personajes con el bagaje psicológico y cultural que los harán tremendamente creíbles. Sin olvidar lo que oyera por boca de Estébanez Calderón a propósito de aquellos «contrabandista, bandolero, gitana y cigarrera» que, casi seguro, le darían la idea de los personajes y también algo más. También del *Teatro de Clara Gazul* recogería el gusto y la familiaridad por lo español.

Tal vez sería pertinente preguntarse el motivo por el que, catorce años después de que su antiguo correligionario Victor Hugo hubiera hecho de la zíngara Esmeralda la heroína de *Notre Dame de Paris*, Mérimée se decidiese también a utilizar una gitana como protagonista de una de sus obras, yendo mucho más lejos, ya que Carmen es realmente gitana mientras que Esmeralda, como antes la gitanilla cervantina, solamente ha tenido una crianza gitana, al haber sido raptada cuando niña. Una explicación, podría estar no tan sólo en la posible necesidad sentida de dar una imagen menos idealizada, racial y, al contrario de la que Hugo trazara, sino también en el atractivo que para Mérimée supondría condensar en los gitanos la esencia primitiva de Andalucía, el Sur de Europa.

No olvidemos tampoco que a mitad de los años cuarenta el romanticismo ha dado ya la alternativa al triunfante realismo del Balzac de la *Comedia Humana*. No cabe ya urdir una trama únicamente con las fantasías de la imaginación, por más que estas carezcan del tono desbordado y poco riguroso de otra época. Hay que documentar la trama, y para ello Mérimée se sirve también de los conocimientos y la erudición del inglés George Borrow, autor del libro *The zingali (Los gitanos)*, y del alemán August Friedrich Pott especializado en cuestiones gitanas, que le permiten vestir su obra del carácter ligeramente *sabio* que quiere para ella. Pero de poco habrían servido unos y otros sin la búsqueda de sí mismo del escritor, cuyo talento le permitió dotar a la cultura universal con los fundamentos de un nuevo mito. *Carmen* se nos aparece así como la esencia destilada de un cúmulo de elementos presentes en el alma española, que él supo buscar: el anhelo de libertad; la entrega amorosa y la aceptación de la

muerte, *eros* y *tanatos*; el sentido religioso, curiosa alquimia de lo sacro, lo mágico y la superstición pura; el perfecto equilibrio entre arte y brutalidad, evidenciado en la fiesta de los toros; las extremas oposiciones étnicas, personificadas aquí en la gitana y el vasco; la simbología del *echarse al monte*, tan motivada tras siglos de tiranía institucionalizada...

II.6 COMO ES LA NOVELA.

II.6.1 Estilo

Como precursor de Poe, Mérimée utiliza un minucioso detalle de la normalidad del entorno de los personajes, para que el terror, la aventura, lo fantástico, que en ella ocurra, permeabilice la anécdota y la aproxime al lector: "Es una historia real, y yo lo sé de buena tinta". El efecto no es inmediato, pero sí intenso.

Esta característica ha llevado a algunos críticos a decir que su estilo es realista, olvidando que la principal característica de este estilo narrativo, la objetivación, está ausente en la novela, ya que Mérimée al presentarnos a los personajes, ya se decanta, sin la más mínima vergüenza, por Don José

El tema, los personajes, el color local, las emociones y la pasión son románticas, pero la forma y la sobriedad de sus frases, y la manera de acercarse a la anécdota, recuerdan al clasicismo de la picaresca española, y al Voltaire de *Candide*.

Los años transcurren y el Mérimée romántico y exaltado da paso a un autor más prudente, cuyo estilo seco y conciso encierra el máximo grado de significación en el mínimo de retórica. El autor de *Carmen*, está totalmente alejado, hasta no parecer el mismo, de aquella Clara Gazul de juventud.

Mérimée, que también fue, para su propio placer, dibujante y pintor, adopta en esa obra de madurez que es *Carmen* un estilo paradójicamente más cercano a la evocación que a la descripción pictórica, se complace en crear imágenes, en captar momentos de una realidad imaginada, pero evita al máximo exponer unas y otros con pelos y señales. El lector se convierte así en cómplice más que en receptor, al ver excitada su curiosidad sin

acabar nunca de satisfacerla. La erudición de que hace gala aquí y allá Mérimée, no sin cierta distanciaci3n, no le obliga a explicaciones excesivas, con lo cual ninguna frase sobra y cada palabra lleva su significado total y necesario de forma implícita.

Su manera narrativa, rápida, algo seca y llena de nervio, es la perfecci3n de la novela corta; no se puede contar mejor: sin declamaciones, sin énfasis, sin aparato pintoresco, sin descripciones formales, sin más detalles que los precisos y característicos, grabados hondamente como en una plancha de acero.⁹⁰

Los escritores contemporáneos de Mérimée est3n de acuerdo con Menéndez Pelayo, su estilo neto contrasta con el aporte romántico. Barbey d'Aurevilly dijo que Mérimée «fut peut-être le seul sobre dans cette littérature enivrée». Daudon habla de su «simplicité chirurgicale». Louis de Cormenin le llama «L'illustre chef de l'école des décharnés» y Sainte-Beuve decía hablando de *Carmen* «Le style de Mérimée a un truc qui n'est qu'à lui; mais cela n'est pas du grand art, ni du vrai naturel».⁹¹

II.6.2 Estructura

La estructura que *Carmen* posee de narraci3n que encierra otra narraci3n no tiene tampoco mucho que ver con lo que el lector de novelas de la época pudiera esperar, y no porque el procedimiento le fuera extraño en sí, sino porque en esa ocasi3n se producía de forma un tanto insólita. La dramática historia de los amores de la gitana y el soldado, contada, estando en capilla, por éste al narrador - y que ocupa solamente uno de los cuatro capítulos de la novela, si bien se trata del más extenso - parece integrarse con alguna dificultad en un contexto supuestamente documentalista como es el del relato de viajes y etnol3gico que en su comienzo y conclusi3n adopta el libro.

De hecho, casi nadie suele conocer de la obra más que ese tercer capítulo, quizá por la sencilla raz3n de que desconocen realmente la novela y, además, tanto la ópera como la mayoría de las películas han prescindido no únicamente del último, carente de narraci3n y ańadido por Mérimée dos años después en ocasi3n de la primera edici3n en libro como medida para justificar su interés *abyecto* por una gitana, sino también de los dos primeros, mucho más utilizables. No se entiende demasiado el rechazo por la dramatizaci3n de pasajes como el encuentro entre narrador y bandido en

las montañas, o la mágica aparición de Carmen en el puente, ascendiendo desde la penumbra de las orillas del Guadalquivir.

Que Mérimée utilice esa estructura de caja china y con ella dos narradores distintos, uno para cada plano de la historia, obedece a la finalidad que persigue de dar autenticidad a la anécdota y proporcionarle todas las características de una visión culta y realista a la vez.

El primer narrador no es otro que el propio autor, bajo los ropajes de un viajero extranjero, y, como él mismo, conocedor del país. Mediante una observación minuciosa y deductiva actúa como intermediario entre el lector y la historia, estableciéndose la complicidad de la que antes hablábamos.

En el primer capítulo, se va creando entre ese narrador y Don José una voluntad de aproximación, lentamente primero, con miradas, con cortesías y consejos luego, hasta que la confianza nace. Que repetidamente se defina a Don José como «noble et farouche», así como la alusión al Satán del *Paraíso perdido* de Milton, nos presenta a una especie de héroe a punto de hundirse en las tinieblas. Para hacernos partícipes el narrador, nuestro lazarillo, se hace su amigo y de este modo tenemos una visión íntima, directa, de hombre a hombre, por más que limitada por la normal subjetividad de un narrador-personaje. Con lo cual tendremos que esperar a que sea el propio Don José quien nos explique su historia para hacernos una idea exacta de cómo es.

Si el intermediario entre Don José y el lector hubiera sido el personaje del guía, por ejemplo, éste, convertido así en algo más que un mero comparsa, pasando a ser por su protagonismo la representación de la voz del pueblo, no hubiera podido traicionar al bandolero Don José. El pueblo ama a los bandoleros y les protege. Vemos de este modo cómo la estructura del relato conforma el desarrollo mismo de ese relato.

Y esto queda de manifiesto cuando el final de ese primer capítulo, la reflexión del narrador, hombre culto y de orden (como lo era Mérimée), le lleva a darse cuenta de que de mero espectador ha pasado a formar parte de la acción, habiéndose sentido empujado a realizar un acto irrazonable como es el encubrir y ayudar a escapar a un fuera de la ley, convirtiéndose él, a su vez, en héroe romántico. Desde el sabio espectador del comienzo hasta el

hombre que a continuación, inmerso en una situación propicia, toma una decisión. Se trata de dudas intelectuales: en su fuero interno nos demuestra que no ha cumplido con las exigencias de la sociedad a la que pertenece sino que ha respondido a otro tipo de exigencias que calificaríamos de vitales.

Reconocemos aquí al Mérimée hombre, que juega y se esconde tras todos y cada uno de los personajes. El narrador nos cuenta la historia en tanto que testigo privilegiado y actor al unísono, sin poder, en consecuencia, obviar las consideraciones psicológicas en tanto que elemento al que concierne el desarrollo de la acción. Las cosas son vistas y son vividas por el narrador, de ahí que el texto sea a la vez objetivo y subjetivo.

En el segundo capítulo, el narrador aparece de nuevo en su papel social de sabio investigador y, observador de las costumbres de sus semejantes; hace una descripción justa y precisa de la belleza de las mujeres de su entorno, hablando de su tocado y entrando de lleno en el tipismo cuando se entretiene en las diferencias sociales y étnicas que en ellas observa, para lo cual juega con sus conocimientos artísticos y mitológicos. Crea así un ambiente que siendo cotidiano resulta también anecdótico, y dirige sus comentarios a un lector inquieto y culto, para quien la lectura además de entretenimiento suponga un acicate.

Como motor de la acción recurre nuevamente al encuentro, esta vez con la protagonista, y rememorando su antiguo interés por las ciencias ocultas - ¿existe algo por lo que el enciclopédico Mérimée no estuviese interesado en un momento u otro de su vida? - el autor nos presenta por boca del narrador una Carmen colmada de inquietantes misterios, a la que envuelve el perfume del jazmín que lleva prendido del pelo y que mezcla el humo de su cigarrillo con el del que el narrador fuma, en la oscuridad del anochecer: Saliendo del **agua**, envuelta en el perfume (**aire**), el **fuego** del cigarrillo en la mano, y ella misma, la mujer primitiva, representante de la **tierra**, son los cuatro elementales que conforman la naturaleza para los alquimistas.

Apoyándose en la *Vie des dames galantes* debida a Brantôme⁹², que Mérimée, había editado conjuntamente con Lacout, libro en el cual se incluye una especie de tratado sobre las cualidades físicas que deben

adornar a las mujeres según los españoles, el narrador hace una comparación *técnica*, para ver si éstas se adaptan a las de la gitana. Carmen es para el autor objeto de curiosidad en tanto que gitana, en tanto que conocedora de artes ocultas y en tanto que mujer. El personaje empieza a tener vida propia.

Recorre Mérimée cuando le parece necesario a citas cultas que expliquen determinados aspectos tal vez demasiado remotos para un lector no familiarizado, pero la verdad es que deja bastantes cabos sueltos, por ejemplo en el empleo de numerosos términos gitanos no traducidos (en las modernas ediciones y en las versiones a otras lenguas las notas a pie de página han hecho desaparecer el efecto). Hay además un dejar en suspenso el desciframiento de algunas cosas que se dan como ocurridas, como por ejemplo, lo que la gitana le dijo al extranjero en la buenaventura, mientras que, por el contrario, no se trasluce duda alguna sobre el hecho de que éste la crea bruja y ladrona.

El narrador orienta su historia en el sentido de una naciente simpatía por Don José y una desconfianza creciente hacia Carmen. Al final del capítulo, cuando el viajero culto regresa a Córdoba, motivado por sus investigaciones científicas, y se entera de la situación a la que ha llegado Don José, Mérimée se permite en tanto que autor más que narrador, una crítica a la falta de humanidad de los religiosos: en ningún momento de la novela desaparece del todo la sombra de Mérimée-hombre planeando sobre su ficción y no soslayando la ocasión de hablar, cuando lo cree pertinente, por boca de sus personajes de forma directa.

En la visita que realiza a la prisión será Don José quien tome la palabra, produciéndose un deslizamiento de la figura del narrador. Pero esto ya pertenece al tercer capítulo.

En éste, conoceremos la historia de Carmen a través de la visión que nos dará su amante y verdugo. El primer narrador ha pasado a ser receptor interesado, decantado ya en sus simpatías por el conocimiento personal que tiene de los protagonistas.

Cuando Don José, quien se ha tomado su tiempo para poner al viajero al corriente de todo lo sucedido, llega a los momentos finales de su

historia, próximo ya el desenlace, el ritmo parece precipitarnos hacia el trágico final. La narración, se acelera, sin detenerse en magnificar la corrida, por ejemplo (algo que, conociendo la fascinación de Mérimée por la fiesta nos dice muy a las claras hasta que punto ejercía el control de su material narrativo), ni en explicar los sentimientos que le destrozaban durante las horas en que esperó el regreso de Carmen. El lector queda libre de imaginar y revivir ese último día en el que toda la acción culminará en tragedia. Siguen en este capítulo las interferencias del autor, manifestadas por sus frecuentes notas a pie de página, que van desde comentarios sobre los patios sevillanos hasta la anécdota acerca del rey Don Pedro que dio nombre a la calle del Candilejo.

II.6.2.1 Estudio de *Carmen*, novela, alrededor del uso de pronombres personales.

La primera observación es la utilización del "je" con cuatro referentes distintos: en el primer y segundo capítulos, el "je" corresponde, unas veces al narrador culto de la anécdota, y otras al viajero curioso, sujeto de los dos encuentros narrados.

La primera frase: «J'avais toujours soupçonné les géographes... », nos presenta al narrador culto, que deja paso al viajero al iniciar el segundo párrafo: «J'avais loué à Cordoue un guide et deux chevaux... ». Estos dos actantes se entremezclarán en la historia, o mejor dicho se quitarán la palabra en medio del discurso dificultando, a veces su reconocimiento.

El "je" culto, a veces no aparece en la frase, pero sí reconocemos su procedencia, por ejemplo, en frases como: «En Espagne, un cigarre donné et reçu établit des relations d'hospitalité, comme en Orient le partage du pain et du sel.» Ya en la anécdota, el "je" viajero, sujeto de la acción se opone al "il", el desconocido en el encuentro de la sierra. «Un homme s'y reposait déjà... il s'était levé... ». Este desconocido, sera luego «l'étranger», y más tarde «mon compagnon», describiendo su estado de ánimo con la bella imagen evocadora del Satán de Milton. El respeto que le inspira le llevará a llamarle «mon ami» en el segundo capítulo, y a acortar sus horas de espera ante el trágico destino, en el tercero.

Compartir la comida y el placer de fumar un buen cigarro, no tendrá el mismo efecto que en su posterior encuentro con Carmen. Curiosamente, la tensión narrativa de este primer capítulo, se crea a través de un tercer personaje: «Mon guide». La utilización del adjetivo posesivo, subraya el desdoblamiento del "je" del curioso viajero. Por oposición al comportamiento "normal" del guía, que teme al bandolero y quiere denunciarle, a lo que se añade el aspecto lucrativo de la acción, el comportamiento de Mérimée es el del héroe romántico que no puede superar los códigos medievales de la hospitalidad, pese a su posterior duda sobre la moralidad de la acción.

En el segundo capítulo, reaparece el "je" del narrador, y el "je" sujeto sigue siendo el curioso viajero que esta vez se enfrenta a "elle", «une femme», «la jolie sorcière», «la bohémienne», para llegar a su nombre: Carmencita. La tensión creada por la belleza de la joven, su aparición en la noche, su relación satánica llegan a un punto culminante con la aparición de un nuevo personaje, el intruso; por los gestos de la gitana, el viajero teme por su vida. Pero el intruso ya no es un desconocido, y Mérimée le llama, no sin cierta ironía, «mon ami», que recuerda al «mon guide», del capítulo anterior. No nos deja aquí el viajero, y después de un corto viaje a Sevilla, regresa a Córdoba, donde «mon dominicain», como anteriormente «mon guide», servirá de intermediario en el nuevo y definitivo encuentro. Termina este segundo capítulo con un aparente contrasentido en alguien que cultiva el género del misterio: nos cuenta el final de la historia. "Il" va a ser ajusticiado, y en un breve diálogo, el Mérimée viajero le cede la palabra pasando del "il" referencial al "je" sujeto en el tercer y principal capítulo.

El "je" narrador se confunde, a veces, con el narrador culto de los dos primeros capítulos, cuando nos habla de los capitanes vascos exilados en Francia, o cuando comenta al pasar por la calle del Candilejo, que la historia de Don Pedro debería haberle hecho reflexionar; pero el "je" sujeto fácilmente se opone al "ils", los españoles, y se acompaña con un "nous" los vascos, reafirmando en el "moi" «comme un franc Navarrais». Más tarde su antagonista será el "elles", las mujeres, hasta que éstas cristalicen en el "elle" fatal.

Je levai les yeux et je la vis. C'était un vendredi soir et je ne l'oublierai jamais

Elle avait un jupon...

Elle écartait sa mantille...

Elle avait encore une fleur de cassie dans le coin de sa bouche et elle s'avançait...

queda interrumpido por la distanciación del indefinido:

Dans mon pays une femme en ce costume aurait obligé le monde à se signer.

Siguen los

...elle répondait à chacun...

...elle ne me plut pas... mais elle, suivant l'usage des femmes et des chats... m'adresse la parole.

Y aquí aparecen los "me" indirectos que inician la biografía del condenado:

...l'on me fit étudier...

...un gars me chercha querelle...

...cela m'obligea à partir...

y para coronar la victimización con la que quiere presentarse:

En prenant la fleur de cassie qu'elle avait à la bouche me la lança... cela me fit l'effet d'une balle.

Se diría que la víctima nos va a contar su historia no sin cierto placer masoquista. Es la historia de un hombre destruido por una mujer, pero no por una mujer cualquiera, por la servidora del diablo. Parece que su hombría peligraría y su historia no sería trágica, si la mujer fuera una gitanilla adolescente; Don José no sería el héroe que destruye al dragón, si no sólo el celoso asesino de una zíngara.

II.6.3 Lo satánico en *Carmen*

El diablo es una constante en la obra de Mérimée, como ya hemos visto en el teatro de Clara Gazul, pero también en otras obras como en

Federigo o en *Lokis* donde llega a ser un personaje importante de la historia. En *Carmen* el diablo parece estar encarnado en todo lo que concierne a la protagonista, con una visión que comprenderíamos en Don José, que siente necesidad de justificarse, pero que se desliza peligrosamente hacia el concepto que el propio autor tiene de su heroína.

En el primer capítulo, sólo la imagen romántica que abate a Don José nos conduce al propio Satán, a través de la poesía de Milton, sin embargo no se trata aquí de una visión maléfica sino más bien de una evocación piadosa del Ángel Caído, premonitoria del final de la historia.

Es al hablar de Carmen y de su "raza", cuando estos adjetivos adquirirán su fuerza maléfica. Como veremos, no es solo imputable a la imaginación vasca de un Don José, con los procesos de la Inquisición aún vivos en la memoria de este pueblo⁹³, sino que ya desde el segundo capítulo, Mérimée toma partido en este sentido. En cuanto ella se presenta como zíngara y le propone decirle la buenaventura, su primera reflexión es:

J'étais alors un tel mécréant, il y a de cela quinze ans, que je ne reculai pas d'horreur en me voyant à coté d'une sorcière. «Bon! me dis-je; la semaine passée, j'ai soupé avec un voleur de grands chemins, allons aujourd'hui prendre des glaces avec une servante du diable.»⁹⁴

Sigue llamándola «jolie sorcière», y confirma «qu'elle n'était pas sorcière à demi». En cuanto a los gitanos, si en el segundo capítulo, sus ojos se comparan con los de los lobos, en el cuarto se describen como los de «une bête fauve», y hablando de ellas, en un capítulo que se quiere serio y científico, dice:

Non seulement elles tiennent des pattes de crapauds pour fixer les cœurs volages, ou de la pierre d'aimant pour se faire aimer des insensibles; mais elles font au besoin des conjurations puissantes *qui obligent le diable* à leur prêter secours.⁹⁵

Pero, ya vimos en las *Lettres d'Espagne*, específicamente en la última, *Les sorcières espagnoles*, cuál es la ideología de Mérimée a este respecto.

Sigamos pues con Don José y su primera alusión demoníaca a Carmen: «Dans mon pays une femme en ce costume aurait obligé le monde

à se signer». ¿Por qué habrían de santiguarse si no por ser una visión infernal?

Y cuando llamado a poner paz en la pelea de las cigarreras, quiere averiguar la causa, se entera de que toda la historia ha empezado con las acusaciones de brujería que mutuamente se han hecho las dos muchachas, y que acaba con sangre en las manos de Carmen.

En la prisión, apiadándose de sí mismo, como siempre, Don José concluye: «S'il y a des sorcières, cette fille en était une». No es que en realidad dude de la existencia de las brujas, sino que confirma que su pasión por ella se debe a un encantamiento. Más tarde, en la casa del Candilejo: «Une bohémienne, vraie servante de Satan, vint nous ouvrir», aquí Don José amplía sus calificativos a otra persona, gitana, como lo hará más tarde con García.

Carmen, por boca de Don José, se autodefine como el diablo, en dos ocasiones: la primera cuando se despide después de su primera noche, e intenta persuadirle de que la olvide

Tu as rencontré le diable, oui, le diable, il n'est pas toujours noir, et il ne t'a pas tordu le cou... Va mettre un cierge devant ta *majari*, elle l'a bien gagné...⁹⁶

y más tarde va a buscarle a la iglesia donde él está llorando: «Larmes de dragon! j'en veux faire un filtre». Aquí dos cosas nos sorprenden, por una parte Carmen le dice que le ponga un cirio a la Virgen - porque le ha salvado de "ella" - y más tarde va a buscarle a la iglesia. Recordemos que en la Carta «Les sorcières espagnoles», Mérimée, por boca del guía Vicente, dice que no cree en que las brujas puedan volar en una escoba, porque existe la posibilidad de que las pajas se entrecrucen formando La Cruz, y entonces es imposible que pueda ejercerse ningún sortilegio, a lo que Mérimée accede, pero matiza que todo depende del material que se use para la escoba

Qu'une sorcière montât sur un balai de bouleau, c'est ce qu'il était impossible d'accorder; mais sur un balai de genêt dont les brins sont droits et raides, sur un balai de crin, rien de plus facile.⁹⁷

El ingenio y la ironía de Mérimée son siempre equívocos.

Ya en las montañas, cuando Carmen le hace carantoñas, a espaldas de García, Don José le dice «Tu es le diable» y ella confirma «Oui». Como antes la vieja de la calle del Candilejo, García el Tuerto será: «Le plus vilain monstre que la bohème ait nourri: noir de peau et plus noir d'âme», reforzado después del asesinato del Remendado por: «Que fit cet *infernal* García?»

Don José sigue siendo la víctima, receptor pasivo, justificando su debilidad en la "maldad" de Carmen:

...cette *diable* de fille *me* montra la nouvelle carrière qu'elle *me* destinait... elle *me* détermina sans beaucoup de peine.⁹⁸

No puede el "noble vasco" dejar de reconocer que no le costó mucho esfuerzo el aceptar la proposición. Pero pocas líneas dura esta introspección realista. Para justificar su absurdo duelo con García, lo precede de la sonrisa diabólica con que Carmen le ha sugerido que deje que el Tuerto se enfrente con el Inglés para que éste le mate.

Para reforzar el carácter satánico de la gitana y convencernos de que realmente lo es, como dándose cuenta de que la sola insistencia de sus calificativos puede no ser suficiente, le dice a Mérimée que lo que ella quería de él era, no sólo su reloj, si no además su anillo, que ella creía mágico. Mérimée ya estaba convencido, por la calidad de la buenaventura y por su capacidad de "leer" el destino de mil maneras extraordinarias.

Cuando, más adelante, amenazada de muerte, Carmen responde: «C'est écrit.»⁹⁹, y pese a sus insistencias ella responde: «Moi d'abord, toi ensuite. Je sais bien que cela doit arriver ainsi»

Don José, como los héroes medievales, se retira en la soledad del ermitaño, buscando la fuerza que le ayude en la empresa de la destrucción del "Dragon Malvado". Pero es débil, y en lugar de asistir a la Misa que ha pedido que se celebre por el alma de alguien que quizás va a morir, espera en el exterior de la ermita, a punto de llorar. Regresando a la venta, espera secretamente que Carmen haya huido para no verse "obligado" a matarla, pero la encuentra totalmente ensimismada en su magia:

Tantôt elle prenait un morceau de plomb et le tournait de tous les cotés d'un air triste, tantôt elle chantait quelqu'une de ces chansons magiques où elles invoquent Marie Padille, la maîtresse de D. Pèdre, qui fut, dit-on, la *Bari Crallisa*, ou la grande reine des bohémiens.¹⁰⁰

Necesita justificar lo injustificable¹⁰¹ incluso horas antes, o quizás porque va a morir, necesita insistir en el carácter diabólico de Carmen. El ha destruido "el mal", encomendando previamente su alma a Dios.

Ecoute-moi! tout le passé est oublié. Pourtant, tu le sais, c'est toi qui m'a perdu; c'est pour toi que je suis devenu un voleur et un meurtrier. Carmen! Carmen! laisse-moi te sauver et me sauver avec toi!¹⁰⁰

Nos queda la duda de si quiere "salvarle" la vida o el alma. Pero la realidad, más fuerte que todas las excusas, reaparece cuando insistentemente ruega a Carmen que le ame y para conseguirlo está dispuesto a rebajar sus exigencias

Je me jetai à ses pieds, je lui pris les mains, je les arrosai de mes larmes. Je lui rappelai tous les moments de bonheur que nous avons passés ensemble *Je lui offris de rester brigand pour lui plaire*. Tout, monsieur, tout! Je lui offris tout, pourvu qu'elle voulût m'aimer encore!¹⁰⁰

y ella responde «T'aimer encore, c'est impossible. Vivre avec toi je ne le veux pas». Es pues el rechazo de Carmen, su entereza, su "honestidad" - no se aviene a hacer ver que le ama - lo que provoca irremisiblemente su muerte. Don José no acepta el rechazo: «la fureur me posséda», dice, con un intento de presentar el crimen como un acto no premeditado, y con el cuchillo en la mano aún insiste: «pour la dernière fois, veux-tu rester avec moi». Y las últimas palabras de Carmen, insistentemente cadenciadas golpeando el suelo, son: «Non! non! non!», tirando despreciativamente el simbólico anillo que él le había regalado.

El rechazo es lo que realmente motiva a Don José al asesinato. Una vez muerta Carmen, ya no es ni el diablo, ni la gitana, no es más que ese cadáver ante el que él queda anonadado por más de una hora. La entierra bajo el signo de la cruz y termina:

L'ermite était un saint homme. Il a prié pour elle! Il a dit une messe pour son âme... pauvre enfant! Ce sont les *Calé* qui sont coupable pour l'avoir élevée ainsi¹⁰⁰

El satanismo de Carmen es pues la máscara trágica y grandilocuente para justificar la mediocridad de un pobre hombre.¹⁰¹

¿Quería Mérimée realmente que creyéramos en ello? ¿Sigue jugando con la ambigüedad que caracteriza su obra?

¿O el satanismo de Carmen es la máscara que lleva la Naturaleza, imperante en el mundo del Sur y que el hombre del Norte no puede *apprivoiser*?:

Les premiers chrétiens (...) maudissent la Nature elle-même. Ils la condamnent toute entière, jusqu'à voir le *mal incarné*, le démon, dans une fleur.¹⁰²

II.6.4 Epigrama

El misógino epigrama griego que precede a la novela no puede ser dejado de lado en el momento de acabar de darle sentido al todo: al elegirlo, lo que Mérimée hace es generalizar, en su epígrafe, el valor de la mujer y convertir a Carmen en su imagen representativa.

Explora a su criatura desde el exterior, sin atreverse siquiera a intentar con ella la aproximación/identificación llevada a cabo con Don José. El autor y sus dos narradores implicados en el relato conformarán la imagen del hombre-víctima. Carmen, enfrente, contada pero no explicada, traspasará el umbral de lo simplemente maléfico en una pequeña historia de celos y engaños para ofrecerse como la incorporación perfecta de la fascinación y la seducción atemporal, más allá de la muerte. Don José necesita entregarse para purgar su culpa, única posibilidad que tiene de regenerarse a sus propios ojos y a los de la sociedad a la que pertenece. Carmen, muriendo a manos de su mediocre amante, pervivirá para siempre jamás. Siguiendo la inquebrantable ley de la naturaleza por la cual la

muerte solo significa el final de un ciclo, y es precisa y previa a toda regeneración.

II.6.5 Lo etnológico: Don José vasco, Carmen gitana

Para Don José, los españoles son "ellos", y "nosotros" los vascos y vasco-navarros, con un marcado sentido de superioridad

Quand ils sont de service, les Espagnols jouent aux cartes, ou dorment; moi, comme un franc Navarrais, je tâchais toujours de m'occuper.¹⁰³

Pero esta seguridad tiene sus puntos débiles, y no deja de confesar, aunque justificándolo por su joven edad, que las andaluzas le daban miedo:

D'ailleurs, les Andalouses me faisaient peur; je n'étais pas encore fait à leurs manières: toujours à railler, jamais un mot de raison.¹⁰⁴

Sabe José que en Pamplona, nada de eso hubiera sucedido. Es en este país, en Sevilla, sin normas ni prejuicios, que no solo permite que mujeres vestidas como Carmen se contoneen y provoquen, sino que las galantea y admira

Dans mon pays, une femme en ce costume aurait obligé le monde à se signer. A Sevilla chacun lui adressait quelque compliment gaillard sur sa tournure;...¹⁰⁵

Pero si se siente superior a los españoles, esta actitud se acentúa hacia los gitanos, que no siendo de ningún país son de otra raza, casi moros por el color de su piel, aunque muy hábiles con las lenguas (los intereses de Mérimée traspasan la ingenuidad del discurso de José)

Vous saurez que les bohémiens, monsieur, comme n'étant d'aucun pays, voyageant toujours, parlent toutes les langues, et la plupart sont chez eux en Portugal, en France, dans les provinces, en Catalogne, partout; même avec les Maures et les Anglais, ils se font entendre. Carmen savait assez bien le basque.¹⁰⁶

Pero Carmen, que no es española, ni siquiera *andaluza*, sino gitana, sí será capaz de hablarle en su lengua al vasco don José cuando Mérimée le

hace fingir que es de un pueblo cercano al de él para ganarse su compasión y simpatía. Para Mérimée, demostrar el carácter de pueblo "aparte", de raza "al margen" que poseen los gitanos constituye, siquiera sea en segunda instancia, uno de sus objetivos, y para ello se documentó extensamente.

II.6.6 Manon Lescaut a la española

Con tan buena intención como falta de perspectiva, Sainte-Beuve diría de *Carmen* que es una «Manon Lescaut á la Espagnole».

Que Carmen no tiene nada que ver con la criatura de Prévost más allá de lo anecdótico, es algo que la lectura atenta de ambos textos deja al descubierto. Veamos pues dos aspectos fundamentales: Carmen no concibe como Manon, la fidelidad en la inconstancia. Si sigue protegiendo a García, sacándole de la cárcel con malas artes, no es por fidelidad amorosa, sino de protección del clan. Para su gente la cárcel es peor que la muerte, «Pour les gens de sa race, la liberté est tout, et ils mettraient le feu à une ville pour s'épargner un jour de prison»¹⁰⁷, y del mismo modo que manda a Don José la lima y el duro para que escape, se las arreglará para liberar a García, aunque está enamorada de José. La ambigüedad del personaje se manifiesta una vez más, al pedirle a José que mate a García cuando éste les hace la vida incómoda para sus amores.

El otro aspecto es que en *Carmen*, a diferencia de *Manon* o de *La Dame aux Camélias*, no hay ninguna redención posible por el amor. Este tema de la redención, no es ajeno a Mérimée que lo desarrolla en *Les Espagnols en Danemark*, explicando Don Juan a Elisa el pensamiento lógico por el cual la acepta, considerando que él mismo ha matado inocentes

Ecoute, Elisa, sois franche; une seule question... As-tu jamais causé la mort d'un homme?... Mais, non, ne me répons pas... je ne te demande rien... je n'ai pas le droit, moi, de te demander cela..... N'ai-je pas tué des hommes généreux qui combattaient pour la liberté de leur patrie?...¹⁰⁸

y razonando sobre el aspecto social y el medio en el que ella ha tenido que desenvolverse y sobre la hipocresía en la que se mueven las mujeres de su época.

Tu es aussi vertueuse, Elisa... tu es plus vertueuse que toutes ces bégueules, qui, parce qu'elles ont passé leur vie dans un couvent, se vantent de leur courage à résister aux tentations!¹⁰⁹

pero es sobre todo por el cambio de Elisa, «Mais maintenant vous aimez la vertu!» por el qué el perdón es posible.

Carmen no cambia de bando, ella es el amor, cambia de objeto, y no quiere ni acepta la redención que Don José le ofrece allá en América: «Carmen! Ma Carmen! Laisse-moi te sauver et me sauver avec toi.» Carmen no ha pecado, no tiene de que redimirse.

Que sea española, es algo que merece algunas matizaciones. "Española", quiere decir apasionada, violenta, temperamental, celosa¹¹⁰ en el lenguaje de un hombre perteneciente a una sociedad impregnada del romanticismo más exaltado respecto al *Sur*, como era la francesa (y la norte y centroeuropea) del siglo XIX. En cualquier caso, ¿No son esas las características que, junto con la religiosidad y sumisión, se barajan al querer definir a la mujer española? Bien, que Carmen no es sumisa es evidente; en cuanto a su religiosidad, solamente en lo que en la mujer española tenga de superstición, de sentido mágico, existiría coincidencia con Carmen quien, en cualquier caso, no invoca a los mismos dioses; ¿Apasionada? sí, tal vez, a su manera, mientras dure, pero nunca en el sentido generalmente admitido, no hasta perder la cabeza, hasta olvidarse de si misma... ¿Violenta?, ¿Temperamental? Hasta cierto punto. Como dice Gustave Planché, en una, por otra parte, bastante miope aproximación al personaje: «...si elle ne trempe pas ses mains dans le sang, elle conduit la victime désignée au-devant de la balle ou du poignard.»¹¹¹ Pero cuando Don José le pega, Carmen es capaz de encajar el golpe, por el momento. Que sus venganzas acaben produciéndose, no hace más que corroborar que la razón, su propia y madurada razón, está por encima de las emociones. Y cuando, al principio de la historia hiere a otra obrera, es en tanto que gitana ella y andaluza la otra. Y es que, en ningún caso debemos olvidar que Carmen no es española.

II.7 TEMAS

II.7.1 Libertad

No puede haber, pues, ninguna duda: Carmen, por no ser de ningún país, es de todos, y existirá en cualquier lugar donde una mujer quiera ser libre y la igual del hombre. La única característica definitoria de Carmen es su libertad. Carmen es un ser libre, libre en su voluntad, en su sexualidad, en su rebeldía, en su amoralidad, es decir, en su negarse a estar sujeta a una moralidad convencional, establecida... A Carmen no cabe definirla a través del hombre, de su acatamiento a unos roles prefijados... Carmen no es ni esposa, ni madre y, casi, ni siquiera amante... Como dice Cathérine Clément, Carmen «c'est un corne»¹¹², un *hueso* demasiado difícil de roer para la sociedad del hombre.

El tema de la libertad en la novela de Mérimée, no parece distinto que en *Les Bohémiens* de Pushkin como algo inherente al pueblo gitano: «Ici les hommes sont libres, le ciel est serein, et les femmes se vantent de leur beauté»¹¹³ Y Mérimée:

Pour les gens de sa race, la liberté est tout, et ils mettraient le feu à une ville pour s'épargner un jour de prison.¹¹⁴

Y en su libertad, los gitanos, desprecian a todo aquel que se rige por leyes u órdenes que vengan del exterior. Carmen reacciona ofendida cuando Don José intenta regresar al cuartel al oír la corneta:

Au quartier? dit-elle d'un air de mépris; tu es donc un nègre, pour te laisser mener à la baguette? Tu es un vrai canari, d'habit et de caractère.¹¹⁵

Y no acepta el compromiso ni el regateo al que José la ha sometido para concertar su segunda entrevista : «Je n'aime pas les gens qui se font prier». El amor, como todo en su vida, es un acto gratuito, y no acepta presiones ni códigos. Carmen tiene su eco en Zemphira cuando ésta le dice al abuelo: «Son amour me fatigue. Il m'ennuie. Mon coeur reveut sa liberté et déjà...»¹¹⁷ Carmen no puede soportar el control a que D.José la somete tras la muerte de García:

Je ne veux pas être tourmentée ni surtout commandée. Ce que je veux, c'est être libre et faire ce qu'il me plaît.¹¹⁶

En Mérimée no tiene cabida el viejo gitano de Pushkin, realmente respetuoso de la libertad, aunque ésta le haya herido cruelmente:

Aimer c'est un jeu pour un cœur de femme. Regarde: sous cette voûte là-haut, la lune erre en liberté. A toute la nature, tour a tour, elle verse sa lumière. [...] Qui peut dire au cœur d'une jeune fille: rien qu'un amour, jamais de changement?¹¹³

Pero el escritor ruso, como el francés, siente la ambigüedad de esta hipotética libertad, ligada al destino con misteriosos y potentes lazos:

Mais le bonheur ne se trouve pas même parmi vous pauvres enfants de la nature [...] Nomades, le désert même n'a pas d'abri contre la douleur ou le crime. Partout les passions, partout l'inexorable destin.¹¹⁸

Finalmente, Carmen reafirmará su libertad como suya y como propia e inherente a su raza: «...mais Carmen sera toujours libre. Calli elle est née, calli elle mourra». Siendo esta afirmación bien diferente de la de Preciosa, la gitanilla de Cervantes, que, refiriéndose a los gitanos que la ofrecen a Andrés dice «estos señores», y no mi gente, y afirma su libertad individual, en este caso de mujer honesta y prudente, frente a las costumbres gitanas, que no son presentadas por Cervantes como muy libres para con sus mujeres:

Estos señores bien pueden entregarte mi cuerpo, pero no mi alma, que es libre, y nació libre, y ha de ser libre en tanto que yo quisiere.¹¹⁹

Solo tres veces aparece pues el concepto de libertad en la novela, no porque sea accesorio, sino que ya es considerada por el autor como algo tan evidente que no precisa insistir ni subrayar con notas didácticas.

II.7.2 El destino

Pero, como para todo, existe un límite a esa libertad, un límite que acaba dando al personaje su carta de identidad y que constituye uno de los componentes básicos en la construcción del mito: ese límite es el *destino*. Carmen cree en el destino y es al destino a lo único que se somete. Cree en

lo que está escrito y se le revela para advertirla a través del poso del café, del plomo derretido, del cura a la puerta de la casa o de la liebre que se cruza en el camino... Carmen sabe que la muerte la espera y acepta la idea porque también sabe que ese es el precio a pagar cuando se quiere vivir como ella quiere, despreciando o ignorando las normas de la sociedad a la que, por otra parte, ni siquiera pertenece... No se trata de un castigo a una culpa... Carmen no es ni se siente culpable. Pero su lucidez no le permite cerrar los ojos ante la evidencia de que la muerte forma parte de la vida.

II.7.3 La muerte

La muerte es un personaje, en la novela, con distintas máscaras. Habla el autor con el condenado a muerte quien, resignado, le cuenta su historia que empieza con la muerte "accidental" de un compañero de juegos; se enrola Don José en el ejército (matar de uniforme no es matar) donde es provocado por un oficial y "no tiene más remedio que defender su honor" y matarle; provoca al Tuerto para matarle, (al fin y al cabo además de ser el marido de Carmen es un malvado), le apena matar al inglés porque es valiente; y finalmente, cansado de matar a los amantes y ya que ella no quiere cambiar de vida, para librarse de una vida que le pesa, José no tiene más remedio que matarla y morir, morir legalmente, ajusticiado, culpable de inadaptación.

II.7.4 La pasión amorosa según Carmen

Para Carmen el amor no aparece con el conocimiento del hombre, Don José, para la ocasión, o cualquier otro antes o durante, sino que es el hombre el que aparece para estar al servicio del amor. El amor es en Carmen una manera de vivir, una acción continua que no puede detenerse en el objeto amado. El hombre para Carmen es un objeto y, como tal, perfectamente sustituible. Es al amor a lo que Carmen no quiere renunciar, aunque para ello tenga que deshacerse de quien hasta entonces era el depositario de ese amor. La influencia de Stendhal, en esa concepción del sentimiento amoroso, es manifiesta. Y sería Nietzsche, tan impresionado por *Carmen* - ópera cuando la conoció, quien afirmara que no se había escrito nada más justo sobre el amor después de que Stendhal publicase *De l'Amour*¹²⁰. Cuando Carmen le es infiel a un hombre, lo que está buscando, de un modo completamente desprovisto de intención, es libertad en el

hecho de amar y esa acción constituye de por sí la más estricta fidelidad hacia su propia concepción del amor, hacia su modo de comportamiento, hacia su manera de ser.

En ese sentido no está fuera de lugar comparar a Carmen con Don Juan, con la diferencia esencial de que a Don Juan, por ser hombre, la libertad se le da por sí, con lo que esa conducta hace de él un libertino, al ejercerla sobre unos sujetos - las mujeres - sometidas a una sociedad patriarcal. Pero hecha esta salvedad, hay que convenir que para Carmen, como Don Juan, el amor es un asunto vital, nunca una experiencia excepcional. Por ese motivo no lo revisten de exaltación romántica sino de frío cálculo él, de autoafirmación ella (Carmen se fija en Don José y toma la iniciativa de dirigirse a él, *porque* es el único hombre a su alrededor que no le hace caso). Si pensamos que el sentimiento romántico es una cuestión cultural, se comprende que Carmen, nada romántica en un contexto que lo es, sea un ser primitivo, ancestral, que vive abocado a la búsqueda instintiva de lo absoluto, de los orígenes, de lo impalpable y abstracto.

La lucidez no tarda en hacer acto de presencia: con su conciencia del carácter efímero de los amores al servicio del Amor, Carmen no se engaña. Su honradez en ese aspecto es evidente: Carmen pone las cartas boca arriba, muestra su manera de ser, desde el instante mismo en que los sentimientos entran en juego. Siendo su forma de vida, el Amor para Carmen no puede ser sino búsqueda y juego. Y como en todo juego, el riesgo forma parte de lo inevitable.

II.7.5 La pasión amorosa según Don José

Cristiano viejo, hidalgo venido a menos, hombre/esclavo que ha elegido el servicio de la ley como refugio a su sentido de culpa, hombre/ratón que huye,

On voulait que je fusse d'église, et l'on me fit étudier, mais je ne profitais guère. J'aimais trop à jouer à la paume, c'est ce qui m'a perdu. Quand nous jouons à la paume, nous autres Navarrais, nous oublions tout. Un jour que j'avais gagné, un gars de l'Alava me chercha querelle; nous primes nos *maquillas*, et j'eus encore l'avantage; mais cela m'obligea de quitter le pays. Je rencontrai des dragons, et je m'engageai dans le régiment d'Almanza.¹²¹

Don José es todo lo contrario de Carmen. Don José, hombre/sufriente por su falta de integración, hombre/integrado pues, cristaliza su sentimiento en una persona y el resultado es el espejismo de una mujer ideal o idealizada, sin la cual la vida no merece ser vivida. La persona amada se convierte así en algo exclusivo sobre la que ejerce un poder abusivo, poder que, por otra parte, desea sea recíproco. De este modo, el concepto que Don José tiene del amor se relaciona con la idea de un mundo en el que la libertad se identifica con las ideas de peligro y pecado si no comporta sacrificio (es decir, la libertad con un fin y no la libertad como fin).

De cualquier forma, Don José sucumbe ante Carmen, ante su pasión, es él quien, hombre/débil, se somete a la pasión de ella y por esto no puede dejar de ser objeto, incluso cuando al final parece rebelarse. Falsa apreciación: matándola no hace más que ejecutar las órdenes del destino de Carmen y cumplir con las que sus principios le mandan. Don José, que no ha ido voluntariamente a Carmen, que se ha sometido al sortilegio de la flor recibida tras una humillación, como si de un filtro de amor se tratara, tampoco se desprende de ella voluntariamente. Para Don José, la pasión es un nuevo sometimiento y pérdida del honor y la propia estima, un dolor al que solamente puede escapar de un modo: mediante el asesinato de su amada y la redención que supone su entrega y ejecución.

II.8 SIMBOLOS

Existen en *Carmen* una serie de elementos provocadores, de objetos que ayudan a determinar y a desarrollar la acción. Son objetos que adquieren así un carácter explícitamente simbólico.

Si para Speze-Voigt,

Los signos constituyen, en sí mismos, unos conocimientos sociales generalizados al máximo. Por ejemplo, las armas y las insignias se relacionan emblemáticamente con la estructura integral de la sociedad.¹²²

para Saussure el signo es un elemento significante compuesto por dos partes indisociables. Las dos partes del signo saussureano son el significante Se y el significado So.

La terminología de Peirce¹²³, que no siempre coincide con la de Prieto¹²⁴, clasifica los signos en *indicios, iconos, u símbolos*. El *indicio* se halla en relación de contigüidad con el objeto al que remite; el *icono* mantiene una relación de semejanza con el objeto denotado; en cuanto al *símbolo*, se trata de una relación preexistente sometida a condicionamientos socio-culturales entre el icono y el objeto.

Para Ubersfeld:

Es posible intentar una tipología del objeto tal como aparece en el texto dramático:

- a) El objeto que figura en las didascalias o en los diálogos [...] puede ser un objeto *utilitario* [...]
- b) El objeto-decorado puede ser *referencial*; icónico e indicia, el objeto remite a la historia [...]
- c) El objeto puede ser *simbólico*; su funcionamiento es entonces esencialmente retórico (se nos presenta como la metonimia o la metáfora de un tipo de realidad, psíquica o socio-cultural). En Victor Hugo la *llave* es metáfora sexual y metonimia del poder (el poderoso es el hombre de las llaves). En este caso, el objeto simbólico [...] se ordena con frecuencia en un sistema signifiante que es interesante descubrir a lo ancho y largo de la obra de un escritor.¹²⁵

Además, en *Carmen*, estos objetos-símbolos se corresponden estrechamente con los temas desarrollados en las cuatro *Lettres d'Espagne* que acabamos de estudiar, constituyen el entramado de la novela y, con ligeras variantes de intensidad, reaparecen en todas las versiones de la anécdota posteriores:

II.8.1 La flor

- que no es ni rosa ni clavel¹²⁶ rojo, como suelen mostrar los montajes operísticos y las películas, sino una amarilla flor de acacia, la mimosa de penetrante olor, lanzada por Carmen como un desafío. Si la rosa, el clavel y el color rojo, tienen unos significados establecidos, la acacia amarilla no tiene un referente simbólico particular y nos remite al *olor penetrante*, relacionado con los ecantamientos y sortilegios. La flor como expresión del deseo amoroso. Don José la guarda en su pecho hasta

que se seca, y su perfume fuerte y persistente mantiene vivo ese deseo. La flor es Carmen: es una elección que se impone, no es ni dulzura ni fragilidad, es provocación; es una flor que ataca, que viene cuando no se la llama, en lugar de permanecer a la espera de que alguien se acerque a olerla, o a arrancarla.

Mérimée utilizó ya, en *El Teatro de Clara Gazul*, esta imagen de flor/deseo amoroso, cuando en *l'Occasion*, Fray Eugenio recogerá la flor caída de Doña Francisca, y la guardará como consuelo y aguijón de su pasión correspondida.¹²⁷ Simboliza pues a la pasión.

A su vez, el desarrollo temático simbólico referencial de esta pasión lo tendremos con los toros. La *corrida*, donde Carmen es el toro, libre y bravo, sacrificado en la arena como espectáculo (es la lectura del Ballet de Alonso y de la puesta en escena de Antoine Bourseiller en Nancy). Eros y Tanatos, la pasión es una flor.

II.8.2 El cuchillo

- objeto clásico de provocación, arma que no se utilizará para la defensa por parte de Carmen y Don José, sino para el ataque, la agresión. Sirve para señalar las diferencias entre clases, origen geográfico (como demuestran las múltiples explicaciones de Charles Davillier al respecto), el estatuto personal, la identidad (pelea en la tabacalera, lucha entre García y Don José, (entre Don José y Escamillo en la ópera), la cuchillada de la que García muere... Es el gesto primario y violento que acompaña y escarnece los valores establecidos: Carmen señala a la otra cigarrera haciéndole la cruz de San Andrés. Carmen morirá acuchillada por Don José.

Tampoco es nuevo este símbolo para Mérimée: *En le ciel et l'enfer* Doña Urraca con la navaja que lleva escondida en la liga, asesinará al inquisidor.¹²⁸ Es pues el cuchillo el símbolo de la muerte que recorre toda la novela, desde el joven perdedor de pelota hasta la muerte de Morales, del Inglés, de García, de Carmen y, por extensión, de Don José y del ajusticiado de Valencia.

II.8.3 La sortija

- rechazo de las ataduras. Carmen lanza el anillo al suelo como signo de rebelión respecto a Don José cuando la situación ya se le hace insoportable. Al tiempo que demuestra la desaparición de su amor, deja constancia de su inconformismo, rechazando el amor tradicional y sacralizado que el anillo simboliza.

También en *La Venus d'Ile* el anillo es un símbolo de compromiso y de limitación de la libertad y su banalización le costará la vida al joven desposado.¹²⁹ Libertad que se extiende con el tema de los bandoleros, héroes populares perseguidos por la ley y el orden, y empujados a las montañas por el absolutismo, feroz enemigo de la libertad.

II.8.4 Las cartas

Como los otros objetos mágicos, los encantamientos, el poso del café, las cartas anuncian la muerte de Carmen, el destino. Las cartas suponen una fuente de conocimiento para ella, son el signo de su cultura primitiva y "natural" y hacen que, por no haber renunciado a su mundo, conserve la lucidez, viendo venir las cosas. Lucidez que contrasta, una vez más, con la total carencia de ella que sufre Don José, desarraigado y sin norte.

Símbolos mágicos no faltan en la obra de Mérimée, él mismo estudioso de las ciencias ocultas.¹³⁰ El destino, como tema queda desarrollado con la brujería y el supuesto satanismo de Carmen, a la que llaman mujer fatal, precisamente por esto, por estar sujeta al fatum.

II – NOTAS

1. *Correspondance Générale*, A Saint- Priest, 22 nov. 1833.
2. *Correspondance Générale*, à Etienne Conti, 12 nov. 1840.
3. Carr, Raymond, *España 1808-1939*, Barcelona, Ariel, 1970, pg. 187.
4. *Correspondance Générale*, à F. de Saulcy, 21 nov. 1840.
5. *Correspondance Générale*, à Mme de Montijo, 28 mar. 1846.
6. *Correspondance Générale*, à Mme. de La Rochejaquelein, 22 Oct. 1859.
7. Gautier, Théophile, *Voyage en Espagne - Tra los montes*, París, Fasquelle, 1929.
8. «Pléiade» pg. 552.
9. «Pléiade» pg. 561.
10. Descola, Jean, *La vie quotidienne en Espagne au temps de Carmen 1833-1868*, Paris, Hachette, 1971, pg. 55.
11. Mérimée, *Nouvelles Complètes II, Carmen et treize autres nouvelles*, col. «Folio», Gallimard, 1965, Edición establecida, presentada y anotada por Pierre Josserand.
12. «Folio», pg. 8. A Mme. de Montijo citado por P. Josserand.
13. Mérimée, «Le Procés de M. Libri», *Revue des Deux Mondes*, 15 avril et 1^{er} mai, 1852.
14. *Correspondance Générale*, à Jenny Dacquin, 8 nov. 1865.

15. *Correspondance Générale*, à Mme. de La Rochejaquelein, 29 août 1857.
16. *Correspondance Générale*, à Jenny Dacquin, 5 dic. 1862.
17. En el centenario de su muerte se organizó una exposición en su honor y se le consagró un importante nº de *Les Monuments Historiques de la France*, nouvelle serie, vol. 16, fasc. 3, julio-septiembre 1970. Más recientemente la revista *Europe* septiembre 1975 le dedica el número y subraya su modernidad.
18. «Pléiade» pg. 937.
19. Sanchez-Rivero, A., «Mérimée en España - 1830», *Revista de Occidente*, vol. II, 1923, pgs. 115-116.
20. *Correspondance Générale*, vol. III, pg. 227.
21. La mujer es amarga como la bilis; pero tiene dos buenos momentos: uno en la cama, el otro al morir.
22. Paladas, escritor alejandrino del siglo V de nuestra era. «Paladas, pobre maestro de escuela de Alejandría, que escribió alrededor del 400, abandona enteramente los temas eróticos y vierte en verso de cuño propio pensamientos de todo índole inspirados por una filosofía popular y gnómica y en su propio descontento de este mundo. Además del dístico, emplea el hexámetro y el trímetro construido a la manera arcaica... El libro 5 de la **Antología Palatina** (m. 216-302) ofrece muchas oportunidades de estudiar las poemas sensuales de estos escritores tardíos, pero también su rigurosa forma métrica, calcada de Nono.» Lesky, Albin, *Historia de la literatura Griega*, Gredos, 1985, pg. 843.
23. Mitjana, Rafael, «Note sur Mérimée et Calderón», *Revue Bleue*, 12-XI-1910, pg 609.
24. *Correspondance Générale*, vol VII, pg 169. A Francisque Michel, 19 septembre 1863.

25. «Folio», pg. 471. Citado por Pierre Josserand en las Notas.
26. Azorín (José Martínez Ruiz), «Entre l'Espagne et la France», *Revue de Paris*, 1918.
27. López Jiménez, Luis y López Esteve, Luis-Eduardo, Introducción a *Carmen*, de Mérimée, Madrid, Cátedra, 1989, pg. 13.
28. Mérimée, Prosper, *Histoire de don Pèdre I*, Paris, Didier, 1961, pg. 157. Introducción y notas de Gabriel Laplane.
29. *Correspondance Générale*, vol. IV, pg. 295, a Madame de Montijo, 16 mayo 1845.
30. *Correspondance Générale*, vol. IV, pg. 322 a Edouard Grasset, 4 août 1845. El título del libro de Pott es *Die Zigeuner in Europa und Asien*, Halle, 1844-1845, 2vol.
31. *Correspondance de Fauriel et de Mary Clarke*, Paris, 1911, pg. 282.
32. «Pléiade» pg. 1561. J.Maillon y P.Salomon en la Notice sur Carmen.
33. «Pléiade» pg. 939.
35. «Pléiade» pg. 943.
36. «Pléiade» pg. 948.
37. «Pléiade» pg. 949.
38. Corneille, *Le Cid*, acto IV, esc, III.
39. «Pléiade» pg. 955.
40. Molière, *Monsieur de Pourceaugnac*, acto III, esc. III.
41. «Pléiade» pg. 1573. (Brantôme lo cita en castellano.)

42. «Pléiade» pg. 966.
43. «Pléiade» pg. 937-939.
44. *Quijote I*, XXV.
45. «Pléiade» pg. 940.
46. «Pléiade» pg. 943.
47. «Pléiade» pg. 948-949.
48. «Pléiade» pg. 951-954.
49. «Pléiade» pg. 962.
50. Flores, Antonio, «La cigarrerra», en *Los Españoles pintados por si mismos*.
51. Gomez, Bonifacio, «El Bandolero», en *Los Españoles pintados por si mismos*.
52. Herrero, Sebastian, «La gitana», en *Los Españoles pintados por si mismos*.
54. *Correspondance Générale*, a Albert Stapfer, 4 septembre 1830.
55. Citado por Pierre Jourda, *L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand*, vol. 1, Genève, Slatkine Reprints, 1970, pg. 139.
56. López Jiménez, Luis y López Esteve, Luis-Eduardo, *op.cit.*, pg. 28.
57. Tourneux, Maurice, «Prosper Merimée comédienne espagnole et chanteur illyrien» *L'Age du romantisme*, 1877, pg. 3.
58. Délecluze, *Souvenirs de soixante années*, Paris, 1862, pp.223-224.

59. «Pléiade» pg. 4.
60. Stendhal, *Souvenirs d'égotisme*, Paris, Charpentier, 1892, pg. 108-109.
61. Cervantes, *Novelas Ejemplares*, 3 vol. col. Novelas y Cuentos, Ed. Magisterio Español, Madrid, 1978, Introducción y notas de Margarita Smerdon Altolaguirre. Vol. I *La gitanilla*.
62. Hugo, Victor, *Notre Dame de Paris 1482*, Chronologie et préface Léon Cellier, Garnier-Flammarion, Paris 1967.
63. *Les Bohémiens*, Pushkin. El texto utilizado es una traducción del propio Mérimée cuyas fotocopias se adjuntan en el anexo, dada la dificultad de encontrarlo en nuestras bibliotecas. Se trata de una edición de Le Livre Mondial, no tiene fecha y la obra contiene: *La Dame de pique*, *Le Hussard*, y *Les Bohémiens*, y va precedido de una introducción a *Pouchkine*, de Vladimir Weidlé.
64. *Les Bohémiens*, *op.cit.*, pg. 62.
65. «Pléiade» pg. 988.
66. *Novelas Ejemplares - La gitanilla*, pg. 10.
67. *Novelas Ejemplares - La gitanilla*, pg. 69.
68. *Les Bohémiens*, *op.cit.*, pg. 61.
69. Hugo, *op.cit.*, pg. 236-238.
70. «Pléiade» pg. 987.
71. *Novelas Ejemplares - La gitanilla*, pg. 72.
72. *Les Bohémiens*, *op.cit.*, pg. 74.
73. *Les Bohémiens*, *op.cit.*, pg. 70.

74. *Les Bohémiens, op.cit.*, pg. 72.
75. «Pléiade» pg. 987.
76. *Les Bohémiens, op.cit.*, pg. 68.
77. En la *Revue de Paris* esta primera carta se presentaba sin título específico. Es en el índice de la edición de 1833, donde aparece este título
78. *Correspondance Générale*, à Albert Stapfer, vol. 1 pg. 72, 4 sept. 1830.
79. «Pléiade» pg. 552.
80. «Pléiade» pg. 563.
81. «Pléiade» pg. 565.
82. «Pléiade» pg. 567.
83. «Pléiade» pg. 584.
84. José María Hinojosa, llamado el *Tempranillo* por la temprana edad a que se echó al monte. Su figura, prototipo del bandido romántico español, alcanzó celebridad europea a través de la literatura de su tiempo. En 1963 Carlos Saura le convirtió en protagonista de una película, *Llanto por un bandido*, y Josep María Forn de otra, *José María*.
85. Esta carta sólo se publicó una vez en vida de Mérimée, a diferencia de las tres anteriores que fueron reeditadas y corregidas en *Mosaïque*, y por tanto no presenta ningún problema de variaciones.
86. «Pléiade» pg. 592.
87. «Pléiade» pg. 950.

88. «Pléiade» pg. 985-987.
89. Según tradición popular, María habría regalado a la reina, Blanca de Borbon, un cinturón de oro hechizado que aparecía a los ojos del rey como una serpiente viva, lo cual fue la causa de la repugnancia que éste sintió siempre por su desgraciada esposa.
90. Menendez Pelayo. M., *Historia de las ideas estéticas en España*. 4ª ed. Madrid, Editora Nacional, C.S.I.C. 1974 vol. V.Cap. III, pg. 465.
91. Freustié, Jean, *Prosper Mérimée*, Paris, Hachette, 1982, pg. 131.
92. Ver Mérimée, *Portraits historiques et littéraires*, Paris, M.Lévy frères, 1874, que comprende la reedición póstuma de numerosos artículos, prefacios y discursos del autor, entre ellos además de Brantôme, los de Cervantes, Agrippa d'Aubigné, Froissart, Victor Jacquemont, Charles Nodier, J-J Ampère, Beyle, Pushkin y Tourgueniev.
93. Caro Baroja, Julio, *Las brujas y su mundo*, El libro de bolsillo, Alianza Editorial S.A., 3ª ed. pg. 280. «En 1826, el 18 de abril, la mayor autoridad del pueblo, extendía, a petición de la interesada, un certificado en el que hacía constar que F.I. de Sorondo, vecina de la misma ciudad no era bruja y "si cabe menos hechicera", sino católica apostólica...»
94. «Pléiade» pg. 950.
95. «Pléiade» pg. 991.
96. «Pléiade» pg. 968.
97. «Pléiade» pg. 970.
98. «Pléiade» pg. 972.
99. «Pléiade» pg. 985.

100. «Pléiade» pg. 987-988.
101. Como sucede con Herodes en el estudio que sobre este rey hace Caridad Martínez en «La justicia como monstruo, en el tema de Herodes y Marianne» en *Studia in honorem Martín de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema (en prensa).
102. Michelet, J., *La sorcière*, Paris, Didier, 1952, pg. 3.
103. «Pléiade» pg. 956.
104. «Pléiade» pg. 957.
105. «Pléiade» pg. 957.
106. «Pléiade» pg. 960.
107. «Pléiade» pg. 963.
108. «Pléiade» pg. 67.
109. «Pléiade» pg. 68.
110. Jourda, *op.cit.*
111. *Revue des Deux Mondes*, 15 septiembre 1854.
112. Clément, Cathérine, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, col. «Figures», Paris, Grasset, 1979.
113. *Les Bohémiens*, *op.cit.*, pg. 70.
114. «Pléiade» pg. 963.
115. «Pléiade» pg. 967.
116. «Pléiade» pg. 982.

117. *Les Bohémiens, op.cit.*, pg. 69.
118. *Les Bohémiens, op.cit.*, pg. 76.
119. *Novelas Ejemplares - La gitanilla*, pg. 73.
120. Pinchard, Bruno, «Bizet, Nietzsche, ou comment s'amuser aux dépens de Wagner», *L'Avant Scène*, mars avril 1980, n° 26.
121. «Pléiade» pg. 956.
122. «Pléiade» pg. 204.
123. «Pléiade» pg. 181.
124. «Pléiade» pg. 754.
125. «Pléiade» pg. 950.

III - OPERA

III.1 DE LOS VIAJEROS Y LA ICONOGRAFIA

III.1.1 Los tópicos en *Carmen*.

En la actualidad parece ya desacreditada la idea de considerar la *Carmen* de Mérimée como una *españolada*, al menos entre aquellos que han leído la novela, haciendo incluso, cuando ha sido necesario, el esfuerzo de quitarse las telarañas de los ojos, es decir, de prescindir de una fama (*mala fama*) que le atribuye pintoresquismos excesivos y tópicos indocumentados, cuando en cualquier caso el tópico se ha derivado de la realidad que el autor utiliza. En gran parte, esa fama aparece provocada por la repercusión que personaje y tema alcanzaron después del libro, sobre todo con la ópera, pero también con las sucesivas y distintas versiones cinematográficas y las tergiversaciones y manipulaciones que ello genera.

Que esas prevenciones y críticas se diesen preferentemente entre españoles es lógico (aunque también ha alcanzado a oriundos de otros países), tratándose de un tema localizado en España e inspirado por y en elementos del lugar. ¿Por el hecho de ser español se está ya en disposición de saberlo todo sobre el país, sus gentes, sus costumbres? Lógicamente se requeriría, para que fuese así, un conocimiento específico de la parcela que la obra ofrezca. Y, exactamente, ¿hasta donde esto se produce en el acercamiento a *Carmen*?

Creo que la raíz del problema está en que ese acercamiento del público a la obra se realiza exactamente en sentido contrario al que sus autores proponen: **no es correcta la asimilación: comportamiento de los personajes = comportamiento general**, que simplifica otra igualmente incorrecta que sigue las características étnicas: gitano = andaluz = español, cuando la obra justamente está basada en la oposición social y étnica entre distintos grupos: los gitanos por un lado, los vascos por otro (como quintaesencia, ambos, de lo extremo) y Andalucía (Sevilla en la ópera, también Córdoba en la novela y la serranía en ambas) es solamente el marco en el que los personajes, sintiéndose extranjeros o desarraigados, viven y mueren.

Recuérdese el énfasis que existe en la novela por diferenciar a los personajes de los españoles: Mérimée no quería que sus amigos se sintiesen ofendidos. Que ese marco geográfico ejerza influencia y determine incluso la

acción es lógico. No lo es tanto pretender que existe una integración efectiva de los protagonistas en el marco: empezando por Carmen en la fábrica¹ (las gitanas *están* separadas de las andaluzas, y se encargan de trabajos menos considerados) y siguiendo con Don José, que en el ejército, pasando contrabando, o salteando caminos, será siempre un desplazado. Y si esa integración no existe no tiene ningún sentido negar a los personajes en todo lo que comportan, por causa de su *anormalidad*, por el hecho de no corresponderse con lo que es típico del marco.

Decía que la ópera y la vulgarización, en el peor sentido del término, que muchas de las películas han llevado a cabo, son en gran medida las culpables del malentendido. ¿Supone esa afirmación que los autores de la ópera actuaron arbitrariamente, sacrificando la *verdad* social y ambiental en beneficio de la *verdad* dramática y musical? No, creo que no.

La primera fuente de documentación de la que los libretistas disponían era, obviamente, la propia novela. Veremos de qué modo personajes y situaciones que no existen en la novela y sí en la ópera se originan sin embargo en frases o notas que Mérimée apuntaba en su texto. Pero existe otra fuente, de proporciones más vastas, ya que incluye descripciones y también las correspondientes ilustraciones del natural casi siempre, y que en consecuencia ayudará no únicamente a documentar el libreto, sino a la misma puesta en escena original: la de los numerosos libros de viajes por España.²

Se ha mencionado en otra parte el extraordinario predicamento de España entre los escritores franceses - y de otras procedencias³ - del siglo XIX adictos al género *de viajes*. Entre quienes informaron de primera mano de aquello que vieron y experimentaron a este lado de los Pirineos, además de Mérimée, hay autores tan prestigiosos como Théophile Gautier, 1840, quien supo ser objetivo y lúcido a pesar del romanticismo que le llevó a emprender el viaje:

Le voyage en Espagne est une entreprise périlleuse et romanesque. Il faut payer de sa personne, avoir du courage, de la patience et de la force.⁴

Que lo que atrajera a un literato extranjero fuese lo que más apartado estuviera de su "realismo cotidiano", es algo que ha regido y regirá siempre cualquier acercamiento a un lugar exótico, mientras no se realice con un

ánimo científicamente antropológico, y el corroborar o negar anteriores ideas extendidas sobre el tema, como demuestran los frecuentes comentarios de Théophile Gautier sobre la limpieza de los paradores y fondas, y la ausencia de bichitos molestos en sus habitaciones:

Les chambres étaient crépies à la chaux et revêtues de ces tableaux encroûtés et jaunis... Les chambres étaient d'une propreté parfaite. Les insectes ne se produisaient pas. [...] Nous n'avons pas trouvé de scorpions dans notre lit, et les insectes promis ne paraissent pas.⁵

Stendhal antes de visitar España en 1837 ya tenía una opinión formada: en su libro *De l'Amour* afirmaba: «Je regarde le peuple espagnol comme le représentant vivant du Moyen Âge», pero a pesar de que sus incursiones en España sólo alcanzan Navarra y Cataluña observa lo suficiente el carácter español para afirmar:

Parce qu'il n'est la copie de personne. Ce sera le dernier type existant en Europe.⁶

El viaje más romántico, con todo lo que ello comporta de subjetivismo fue el que en 1847 y 1848, Alexandre Dumas realizó de París a Cádiz, con el pretexto de la invitación a la boda del duque de Montpensier con la infanta Luisa Fernanda. Dumas, como siempre redactó a toda prisa, para acallar a su editor, sus *Impressions de Voyage*, copiando párrafos enteros de otros viajeros, añadiendo comentarios sobre la comida española, que le interesó tanto por qué era un comilón y un gourmet y sazonando el todo con sus perfectas descripciones evocadoras de los paisajes, y de las gentes.⁷

En 1844 Edgar Quinet visita España. Republicano y anticlerical, está obsesionado por el recuerdo de la Inquisición e indignado por el absolutismo.

En 1845 Flaubert cruza la frontera en Fuenterrabía da una vuelta y al regresar afirma:

J'ai vu l'Espagne, j'en suis fier et j'en suis heureux, je voudrais y vivre...⁸

El pintor Delacroix, jefe de la escuela romántica, pasó quince días en Andalucía y Chopin y George Sand un invierno en Mallorca. El primero

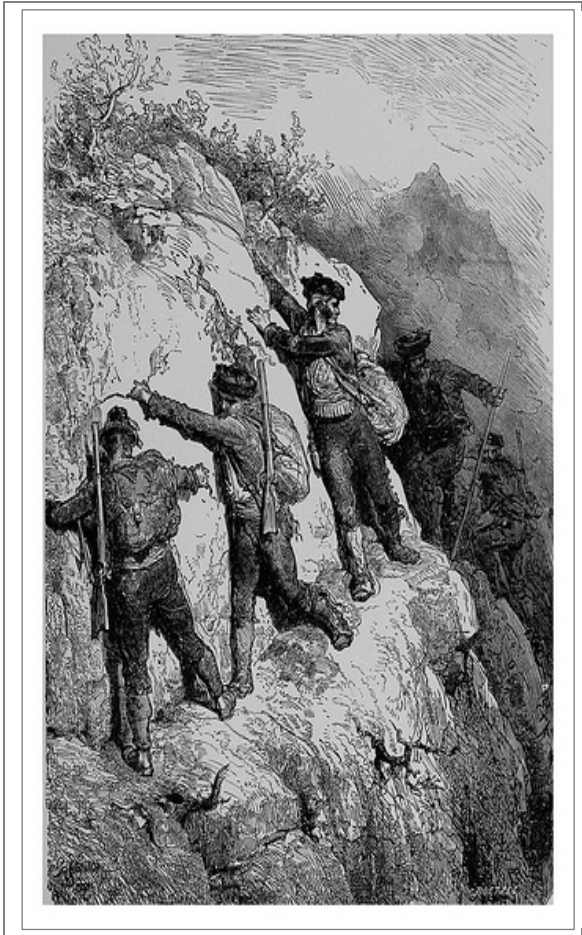
guardará mejor recuerdo que la romántica pareja. Ella guardará de los mallorquines un malísimo recuerdo:

Ils m'ont blessée dans l'endroit le plus sensible de mon cœur, ils ont percé à coups d'épingle un être souffrant sous mes yeux. Jamais je ne leur pardonnerai et, si j'écris sur eux, ce sera avec du fiel.⁹

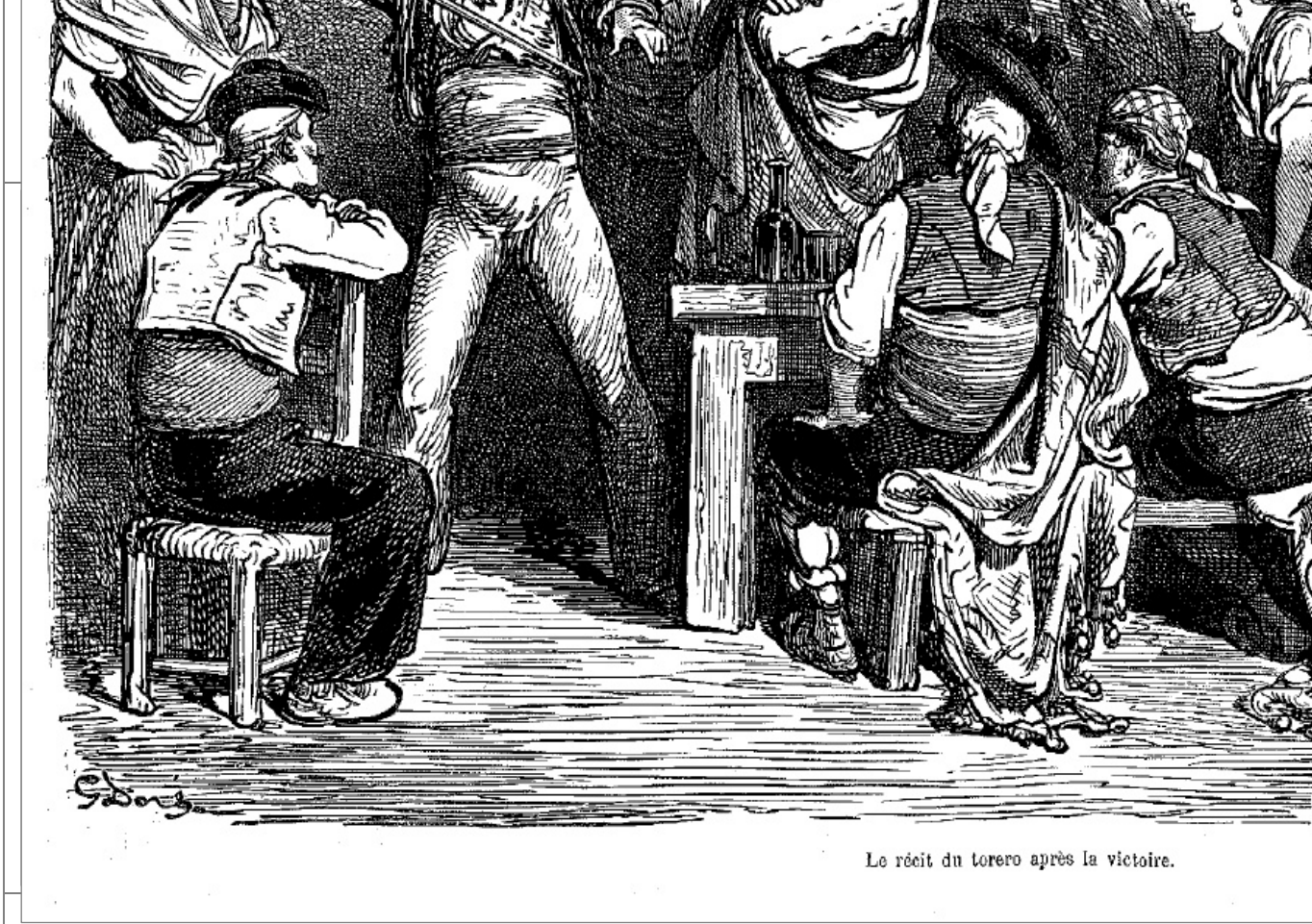
III.1.2 Charles Davillier/Gustave Doré.

De todos los volúmenes de *Voyages en Espagne*, uno llamaría la atención de los creadores de la ópera, Bizet incluido: el que, con texto de Davillier (1862-1873)¹⁰, contaba con la ventaja de que las ilustraciones, más de trescientas, fuesen grabados realizados por Gustave Doré. No hay más que contemplar esos magistrales dibujos para constatar la paternidad que les corresponde respecto a numerosos comentarios, réplicas, exclamaciones, actitudes e incluso situaciones que proporcionan a la ópera la necesaria verosimilitud.

La movilidad de los personajes por ese escenario y sus supuestos aledaños: «Mais prends garde, pendant la route, prends garde de faire un faux pas!», canta el coro en el acto tercero, y que se corresponde con la expresiva imagen de la página siguiente.

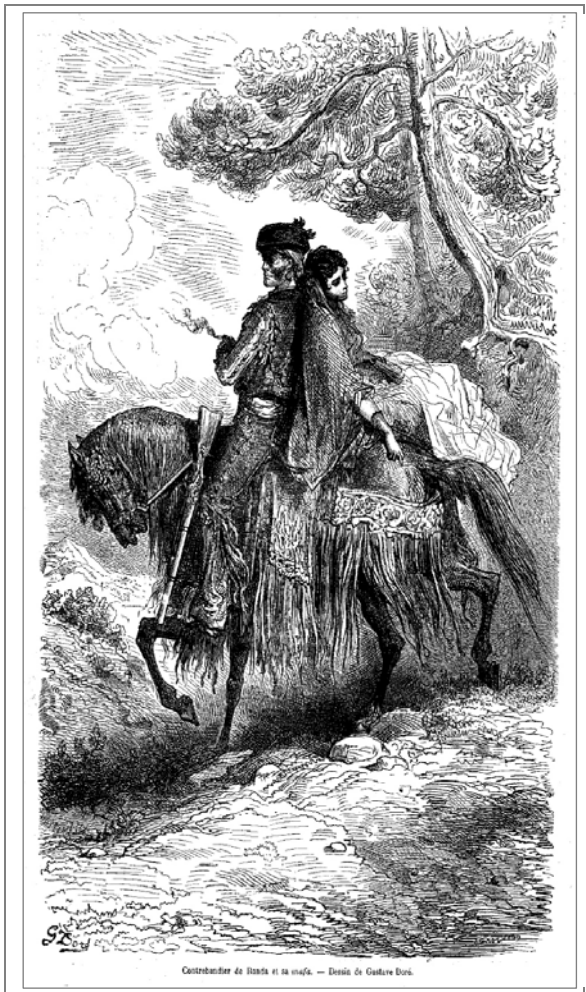


Una situación calificada de convencional por quienes no se han preocupado de verificar su carácter de *posible* e incluso *probable*, como es la escena del acto segundo en que Escamillo es paseado con antorchas por las calles y llega hasta la taberna de Lillas Pastia llamado por Zúñiga, dando paso al célebre himno del "Toréador", aparece claramente inspirada en un pasaje de Davillier donde describe la costumbre que los toreros tenían de recorrer ventas y posadas tras su triunfo en el ruedo, y Doré lo ilustra con un grabado que titula *Le récit du Toréador*¹².



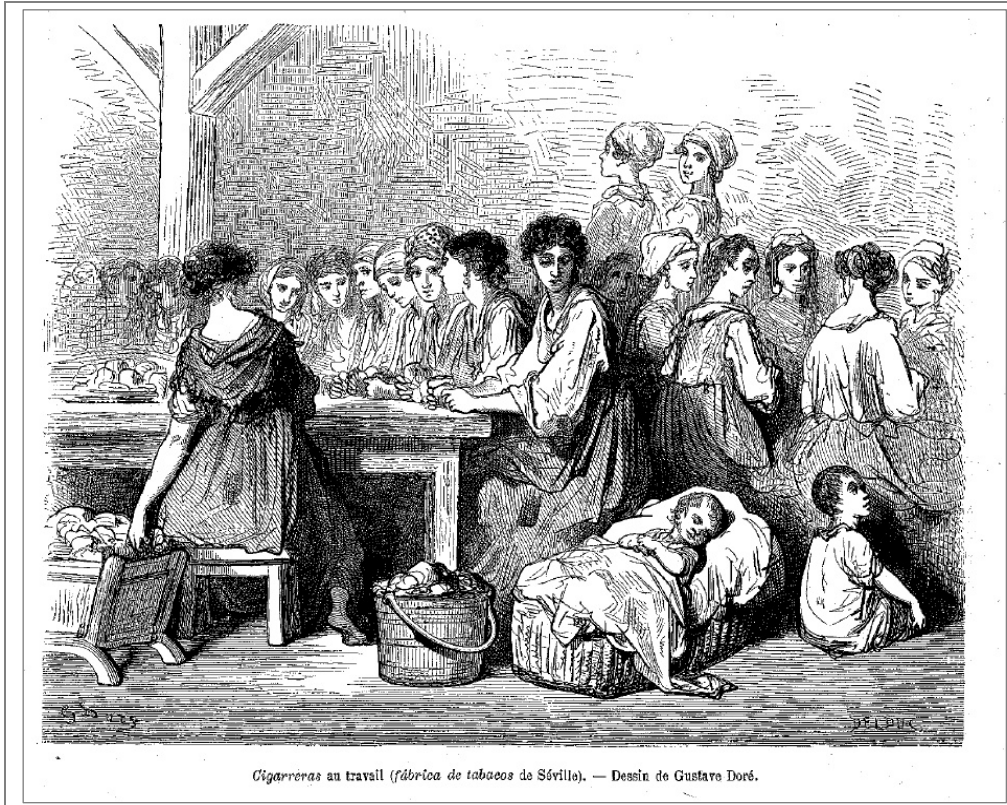
Le récit du torero après la victoire.

El mundo de los contrabandistas, en especial, les debe no sólo el escenario y la exactitud de los elementos del *atrezzo*^{II}, sino las palabras de los libretistas «sur ton cheval tu me prendras» (Acto II):



Sobre la belleza de las cigarreras hay discrepancias, Gautier dice que «il y en a de jeunes et belles»¹³, pero George Dennis¹⁴ quedó sorprendido al no ver una sola cigarrera, con excepción de la supervisora, que pudiese aspirar a ser calificada de bella. Ya sabemos lo que de subjetividad tiene el concepto de belleza.

El mismo autor, que visitó la Fábrica de Tabaco en 1836, discrepa de Mérimée y Meilhac et Halévy en cuanto al número de trabajadoras, según él unas tres mil, frente a las trescientas o cuatrocientas de los otros autores.



Cigarreras au travail (fábrica de tabacos de Séville). — Dessin de Gustave Doré.

No parece coincidir la imagen de Doré con estas apreciaciones, la escena, familiar y tierna, muestra unas jóvenes y bellas mujeres.

Richard Ford¹⁵, el prestigioso autor del más amplio, preciso e influyente relato sobre España, que recorrió desde 1830 a 1833, corrobora que las cigarreras eran más descocadas que modosas, y añade que se las sometía a un registro minucioso al término de su trabajo, pues a veces se llevaban algo de esa *asquerosa mala hierba*, escondida en forma que su Católica Majestad nunca imaginaría.

Sobre la Fábrica de Tabacos, Davillier dice:

Viendo el foso amplio y profundo que rodea tres de sus fachadas, se la tomaría por un cuartel o una fortaleza más que por una fábrica. En lo alto de la fachada se encuentra una *estatua de la fama* tocando la trompeta: quizás se trate de una alusión al renombre del tabaco español.¹⁶

Sobre esta estatua, aún hoy en día, los Sevillanos dicen que la trompeta tocará el día que entre en la fábrica una cigarrera virgen; lo cual corrobora la tradición sobre la moralidad de estas obreras.

Explica Charles Davillier la importancia de los cuchillos y afiladas tijeras como instrumento indispensable de las cigarreras para su trabajo, (marco realista de la pelea de Carmen) y también habla de la diferencia de trato y de sueldo que sufren las gitanas, (marco socio-económico) que queda explícito en la ópera como el motivo de la pelea.

Davillier coincide con Dennis en que pocas gitanas son hermosas. Los grabados de Doré nos hacen dudar de este tipo de afirmaciones.

La danza de la gitana, ilustrada profusamente en la obra citada¹⁷, da pie a la *chanson bohémienne* que inicia el segundo acto





Gilana dansant (environs de Séville). — Dessin de Gustave Doré.

En el mismo libro se habla de los vascos y del título de "Don" por el que Don José siente tanto aprecio

Todos los vascos son hidalgos y están orgullosos de su pureza de sangre [...] Recordemos el furor del Gallardo Vizcaíno frente a Don Quijote antes del memorable combate¹⁸.

El grabado de Doré, de una lechera vasca de largas trenzas¹⁹, reminiscente de la añoranza de Don José por las mozas de su tierra, inspiraría la imagen de Micaela.



La lucha a navaja y los distintos pases y guardas, navarra, andaluza, así como una descripción del *javeque* como herida ignominiosa que muestra la poca habilidad del herido a defenderse y situada en la parte alta, de la cabeza a la cintura, están también explicados por Davillier²⁰

Finalmente el grabado del torero frente al toro inspiraría el aria de Escamillo:



Votre toast, je peux vous le rendre,
señors, señors, car avec les soldats,
oui, les toreros peuvent s'entendre;
pour plaisirs, pour plaisirs, ils ont les combats!
Le cirque est plein, c'est le jour de fête,
le cirque est plein du haut en bas;
les spectateurs, perdant la tête
les spectateurs s'interpellent à grand fracas!
Apostrophes, cris et tapage
poussés jusques à la fureur!

La *Malagueña del Torero*²¹ inspiraría el lujo del *atrezzo* de Carmen en el cuarto acto, en su creación y aún hoy en la mayoría de las representaciones operísticas, que contrasta con su pobre vestimenta en los actos anteriores.



La Malaguita del Ferrero (bata). — Dessin de Gustave Doré.

Y la *Llegada de los picadores a la plaza de toros*²², ilustra el ambiente del lugar, el movimiento y la expectación ante la llegada de la cuadrilla que abre la marcha del último acto.



L'arrivée des picadores. — Dessin de G. Doré.

Todo ello son visiones que extranjeros han dado de este país, pero si miramos los cuadros de Goya, (ligeramente anteriores a la época), como El Asalto al coche, o incluso fotografías de las Ferias de Sevilla hoy en día, con su bullicio de vendedores ambulantes, tendremos la certeza de que estos viajeros supieron ver España, la de entonces, la de siempre y de la cual aún queda mucho ahora.

Cuanto más auténtica y reducida es una situación literaria, más universal deviene.

A partir de la *realidad* del texto podremos extrapolar la situación psicológica y sociológica en versiones mas modernas.

III.1.3 Realismo iconográfico/verismo.

Todo convergería para hacer de Carmen la primera - hay quien dirá que la única - ópera realista de la historia. Y puede decirse que así fue durante las primeras cuarenta y siete representaciones de su primera temporada en la Opera Cómica. Posiblemente, de haber seguido tal cual Bizet, Meilhac, Halévy y Galli-Marié la crearon, hubiera resultado más difícil atribuir a la obra los cargos de "españolada" con que celosos críticos la han obsequiado desde entonces.

En 1875, y sobre todo para un público como el que frecuentaba los teatros de ópera, el realismo con que *Carmen* retrataba una sociedad y unos modos de comportamiento *verdaderos* y no desnaturalizados, como era lo habitual, resultaba demasiado subversivo como para que fuese respetado.

Y ahí es donde comienzan las manipulaciones. Algunas de carácter netamente ideológico, otras por una mal entendida sumisión a lo espectacular, otras, en fin, incluso por una negación de cualquier elemento que incidiendo en una localización precisa (Andalucía) pudiera ir en contra de la universalidad de la ópera.

Las primeras se produjeron ya desde muy al comienzo. Al poco de morir Bizet, la ópera sufrió varios recortes de la mano del que fuera su amigo

y condiscípulo Ernest Guiraud. Esta manipulación ha de entenderse como una acción motivada por cuestiones ideológicas: cortando por aquí y allá, reduciendo el texto no originalmente cantado a la mínima expresión, al mismo tiempo que facilitaba la conversión de la Opera Cómica en Gran Opera, y de paso conseguía así alejarla de un público más vulnerable, *sacralizándola*, lo que hacía era *censurar* aquello que de más realista, y por tanto *ultrajante*, había en el texto: no olvidemos que realismo era entonces sinónimo de progresismo y, por tanto, de inconformismo.

En cuanto a las modificaciones producto de la imaginación - o de la falta de ella - de los respectivos *metteurs en scène*, o a los caprichos o posibilidades de cada una de las *prima donna* que se ha sentido atraída por la complejidad y la dificultad del personaje²³, seguramente sean algo que conforma la esencia misma del espectáculo y, en consecuencia, completamente inevitable: cada artista tiene derecho a expresar su arte como le parezca.

.III.2 GEORGES BIZET

En art il ne s'agit pas d'aller vite... ne vous occupez pas d'autre chose que de sentir et d'exprimer. G. Bizet²⁴

III.2.1 Niño prodigio.

Georges Bizet se llamaba en realidad Alexandre-César-Léopold y vivió tan sólo treinta y siete años, de 1838 a 1875. Admiró por encima de todos a dos músicos: Mozart y Rossini. El primero tendría una vida un año más corta todavía que la suya y el segundo se retaría voluntaria e inexplicablemente de la creación operística, en plena gloria, a la misma edad en que Bizet sucumbía a la enfermedad que desde hacía años le aquejaba. Como Mozart y Rossini, Bizet fue niño prodigio, aunque ni tanto ni tan precoz. Rodeado de artistas desde siempre (su padre era profesor de canto, su madre pianista y numerosos parientes practicaban uno u otro arte) el pequeño Bizet se reveló desde muy pronto como el orgullo de la familia. Desde aquel momento su círculo de admiradores no cesó de ensancharse: a los nueve años fue admitido en el Conservatorio, a los doce obtuvo su primera medalla en solfeo, a los catorce, el primer premio en piano. A los diecisiete consiguió primeros premios en órgano, fuga y contrapunto, obteniendo antes de los diecinueve, pero ya en la mitad de su existencia, el primer lugar, ex-aequo con Alexandre Lecoq, en el premio Offenbach de opereta, y, algo mucho más importante para él, el premio Roma, que le lleva a instalarse en la capital italiana donde, al contrario de lo que sucedería a sus compatriotas Berlioz y Debussy en igual circunstancia, Bizet se sentiría a sus anchas, estudiando para perfeccionarse (él que ya era un verdadero virtuoso del piano) pero también apurando al máximo su juventud; prototipo del artista vital e inconformista, su atracción por Italia y la música italiana le llevaría a escribir a su amigo Paul Lacombe, años después, en 1867

*Ma nature sensuelle se laisse empoigner par cette musique facile, paresseuse, amoureuse, lascive et passionnée tout à la fois?*²⁵

La estancia en Roma le marcaría para siempre.

Siendo Bizet un hombre intuitivo y vital, no dejó sin embargo de reflexionar sobre su arte y sobre el *Arte*. Estando inmerso en su tiempo, sintió la creación

artística como un todo, como la puesta en pie de un cosmos del que el artista es demiurgo, más que como la idea que lo sustentaría.

En art (musique, peinture, sculpture surtout) comme dans les lettres, ce qui fait le succès c'est le talent et non l'idée... le public ne comprend l'idée que plus tard. Pour arriver à ce plus tard il faut que le talent de l'artiste, par une forme aimable, lui fasse la route facile... jamais un livre, quelque remarquable qu'il soit par l'idée, ne sera supporté s'il est mal écrit.²⁶

En la correspondencia que dirige a su amigo Edmond Galabert alrededor del año 1866 le confía su admiración por Shakespeare - que los románticos habían reivindicado en toda su fuerza y crudeza, tras la desnaturalización a que los cánones neoclásicos le habían sometido - pero también, curiosamente, por Voltaire y Diderot. Admiraba también a Taine, a quien reprochaba no obstante su sequedad de espíritu: «Taine... Grand talent... sec, sec! Il raisonne sur l'art, mais il ne le sent point»²⁷. Su gran autor, de todos modos, es Victor Hugo: «Je n'ai rien oublié des Misérables; voilà du génie...»²⁸.

III.2.2 La Gitana

Conociendo su incondicional admiración por Hugo, se entiende que durante el tiempo que estuvo en Roma trabajase en el plan de una ópera basada en *Nôtre Dame de París*, siguiendo el libreto titulado *La Esmeralda* que había dado ya origen a una ópera representada con no demasiada fortuna en 1836, para lucimiento de la famosa Louise Bertin. Aunque el proyecto no prosperó, debió sentirse fascinado con las posibilidades que ofrecía un personaje de esas características, ya que en su primer álbum de melodías para piano incluye una sobre un texto titulado *La bohémienne*, y en 1867 estrena *La jolie fille de Perth*, según la novela de Sir Walter Scott, con el personaje de la gitana Mab, ópera que fracasó en su momento. Entretanto había conocido un discreto éxito con *Les Pêcheurs de perles*, que únicamente conocerá una carrera más o menos brillante cuando la fama del autor la relanzase a los escenarios.

Gounod y Fromental Halévy habían sido sus profesores antes de partir para Italia. Halévy, compositor relativamente interesante, había fallecido en 1862 dejando a una hija, Geneviève, una ópera por terminar, *Noé*

y una considerable fortuna. En 1868, tras dura batalla, Bizet se hizo cargo de todo²⁹. Una vez contraído matrimonio con la bella e inteligente Geneviève, Bizet le hizo el honor de abandonar momentáneamente las obras que tenía entre manos para consagrarse a la finalización de la ópera de su suegro. No pasaría de todos modos la dama a la posteridad en tanto que hija y esposa de músicos. Geneviève (convertida, por sus segundas nupcias con un conocido banquero de nombre Emile Straus, en Mme. Bizet-Straus) es, como Cossima Wagner, un personaje fascinante que reaparece cuando y como menos se espera. Pasaría a la historia de la literatura de rebote, al identificarla los biógrafos de Marcel Proust con la duquesa de Guermantes de *A la recherche du temps perdu*. Como ella, fue una de las animadores del París intelectual y artístico de la época, desde su concurrido salón.

Con el matrimonio y la buena situación que adquirió, la vida de Bizet sufrió un cambio. Los años anteriores habían sido los de su maduración en tanto que artista. Ahora, coincidiendo con los últimos estertores del Segundo Imperio, la guerra y la Comuna, Bizet se convierte en otro hombre. Su extrema sociabilidad se ve interrumpida por frecuentes depresiones y se siente aquejado de frecuentes molestias de garganta, al tiempo que la enfermedad cardíaca que tal vez precipitase su muerte prematura hace su aparición. El matrimonio va de mal en peor y su trabajo sufre continuas interrupciones y abandonos. En 1871 recibe un encargo de la Ópera Cómica: poner música a un libreto en un acto basado en un poema de Musset, *Djamileh*. Se trata de una divertida y bastante desvergonzada fantasía oriental que a pesar de las excelentes críticas que recibe no aguanta más de cuatro representaciones al estrenarse al año siguiente. El apoltronado público burgués que acaba de deshacerse de la Comuna no está para determinados platos fuertes. Algunos críticos hicieron notar la influencia de Wagner en la partitura, algo a lo que a menudo se haría referencia respecto a Bizet. Pero este fracaso no hizo más que empeorar las cosas para Bizet. (Fallecido Bizet, la obra sería repuesta en Viena, de la mano de Gustav Mahler.)

Por fin llegó una propuesta interesante: Alphonse Daudet requería su participación para ilustrar musicalmente una obra que pensaba estrenar próximamente: *L'Arlésienne*. Para ella compuso Bizet veintisiete fragmentos. El poder descriptivo de la música le valió un triunfo al poner de manifiesto, subrayándolas, virtudes de personajes, ambiente, clima y dramatismo de la obra. No se trataba de una ópera, sino de un *melodrama*, algo que en cierta

forma puede ser comparado a la banda musical de una película: de entre los grandes compositores del siglo XX, Prokofief haría con Eisenstein lo que Bizet con Daudet. Tuvo además la osadía de introducir un saxofón en la orquesta, algo inaudito hasta la fecha. El estreno tuvo lugar en el primer día de octubre de 1872, cuando ya tenía contraído el compromiso para poner música a un libreto del primo de su mujer Ludovic Halévy y de Henri Meilhac, por cuenta de la Opera Cómica. Su título, *Carmen*.

III.2.3 *Carmen*

Cuesta entender como, conociendo los gustos del público y las limitaciones que en el orden moral imponía, gentes tan acostumbradas al éxito y al halago fáciles como eran los libretistas se hubieran atrevido a trasladar al lenguaje de la escena una novela como la de Mérimée, perseguida por el escándalo.

A pesar de que el libreto ofrece una evidente edulcoración de personajes y situaciones, lo cierto es que los libretistas conocían a la perfección su oficio y, siendo plenamente conscientes de las dificultades a las que debían hacer frente, sirvieron al músico uno de los más sabios libretos operísticos de todos los tiempos, con continuos efectos dramáticos y caracteres ricos en posibilidades de crear con y para ellos una gran partitura. No hay más que compararlo con el de nueve de cada diez óperas. Con ese material entre manos, Bizet era consciente de que iba a conseguir una obra maestra.

Sin ser un especialista, su conocimiento de la música popular española era suficiente. Nunca quiso hacer "una música española", sino que se inspiró en su ritmo, su color, y algunas melodías, asimilándolos a sus propias maneras. Con anterioridad había ya mostrado interés por trabajar sobre temas literarios españoles: no sólo había intentado una adaptación del Quijote que no llegó a nada, sino que inmediatamente antes de comenzar *Carmen* tenía entre manos otro proyecto abortado de tema español, *Le Cid* o *Don Rodrigue*.

Carmen era obra de un francés, pero no cabía ninguna duda sobre el carácter español de personajes y tema. Y además, estaba allí ella, la gitana, así que, por fin, veía alcanzado un triple anhelo: trabajar una música con características asimiladas de la española, trabajar un tema inspirado por y localizado en España y tener como personaje central a una gitana.

La protagonista de la ópera compartía su entusiasmo. Se trataba de Céléstine Galli-Marié, la famosa Galli-Marié que habría de hacer de *Carmen* su portaestandarte por el mundo (el 2 de agosto de 1881, la estrenaría en el Teatro Principal de Barcelona). Bizet mantenía por entonces una relación con la cantante y todo parecía converger hacia un periodo de plenitud gloriosa.

Poco antes del estreno, sin embargo, las cosas comenzaron a complicarse. El director del teatro, Du Locle, se preocupaba por la interpretación demasiado vehemente y "realista" de la Galli-Marié, que creaba una heroína a un millón años luz de aquellas que la gente estaba acostumbrada a ver. La misma cantante, no satisfecha con el aria que Bizet le destinaba en el primer encuentro con Don José, no dejó de insistir hasta que el compositor reemplazara, a última hora, esa pieza por una adaptación de la "Canción habanera" de Yradier que, variando apenas nada, se convertiría en la famosa "Habanera". Los coros protestaban porque se exigía de ellos una movilidad inusitada (de hecho las mujeres, no habituadas a sostener cigarrillos llegaron a crear serios problemas en la primeras representaciones) y todos, con la excepción de Bizet y su protagonista, parecían asustados por el cariz audaz que estaba tomando el empeño.

Llegó la noche del 3 de marzo de 1875. Bizet creía firmemente en el triunfo de *Carmen*. Y, además, lo necesitaba. Como un signo de buen augurio, aquella misma mañana le habían concedido la Legión de Honor. Pero el triunfo no llegó. Tampoco el fracaso, lo que tal vez hubiera resultado más soportable: en el mundo de la lírica es ya casi tradición que las grandes obras maestras fracasasen en su primera representación ante la incomprensión del público o debido a intereses varios, ocultos o no. Lo que ocurrió fue que la obra - que tuvo luego, conociendo el público, un éxito aceptable (47 representaciones aquella temporada, con excelentes recaudaciones) - agredió la hipocresía del público del estreno, por la sensualidad y el carácter subversivo del personaje protagonista. Los espectadores que aplaudieron los primeros actos reprimieron al final cualquier muestra de entusiasmo y, aún, de aprobación. Era demasiado fuerte que una mujer reivindicara hasta la muerte el amor libre, practicándolo, para más escarnio, y se erigiese en protagonista de un espectáculo en el que se exaltaba la libertad anarquista, y al que se suponía asistirían gentes recatadas y bienpensantes.

III.2.4 La crítica

La mayoría de los críticos opinó negativamente tras las primeras representaciones:

M. Bizet, qui n'a plus rien à apprendre de ce qui s'enseigne, a malheureusement beaucoup encore à deviner de ce qui ne s'enseigne pas... Il lui faudra désapprendre bien des choses pour devenir un compositeur dramatique (*Le Siècle*)

M. Bizet appartient à l'école du civet sans lièvre... (*Le Gaulois*)

Partition touffue manquant d'ordre, de plan, de clarté. (*L'Illustration*)³⁰

Pero lo que más resonancia obtendría son las críticas a la inmoralidad de la obra, en *La Patrie*, Achille de Lauzières escribió:

La fille dans la plus révoltante acception du mot... une fille folle de son corps... en un mot, la véritable prostituée de la bourbe et du carrefour.³¹

El premio podría llevárselo, entre todos, el crítico Comettant de *Le Siècle*, quien tras atacar la música, no podía disimular el grado de excitación turbadora a que le había llevado la representación:

C'est un délire de tortillements provocateurs... de danses de Saint-Guy graveleuses plus encore que voluptueuses... il faudrait pour le bon ordre social... la baïlloner et mettre un terme à ses coups de hanche effrénés, en l'enfermant dans une camisole de force après l'avoir rafraîchie d'un pot à eau versé sur la tête. L'état pathologique de cette malheureuse, vouée sans trêve et merci aux ardeurs de la chair est un cas fort rare heureusement, plus fait pour inspirer la sollicitude des médecins que pour intéresser d'honnêtes spectateurs venus à l'Opéra Comique en compagnie de leurs femmes et de leurs filles.³¹

Es el reflejo normal, aunque ciertamente neurotizado, de una sociedad reaccionaria defendiéndose contra el arte de su tiempo. Además, ya en otro orden, volvieron las acusaciones de wagnerianismo, algo que, por otra parte, se esgrimía cada vez que se quería atacar a un compositor.

Hubo también reacciones positivas, aunque fueron las menos y, sobre todo, las menos influyentes. Entre quienes defendieron la *Carmen* de Bizet estaba Sainte-Beuve, viejo conocido de la gitana, a quien ya había defendido,

a su manera, cuando la aparición del libro; un colega y rival del prestigio y la categoría de Saint-Saëns, quien tras haber vencido a Bizet en 1867 en un concurso promovido por la Exposición de París, le defendió ya cuando el injusto fracaso de *Djamileh* y ahora salía nuevamente al encuentro del reaccionarismo que Bizet parecía ir provocando; el crítico wagneriano Ernest Reyer, quien en *Le Journal des Débats* concluía su crítica vaticinando que *Carmen* volvería al escenario de la Opera Cómica como triunfadora³⁰; Tchaikovsky escribiría entusiasmado a Mme. von Meck, después de ver una de las primeras representaciones de *Carmen*

Carmen est un chef d'oeuvre dans toute l'acception du mot, c'est-à-dire une des rares créations qui traduisent les efforts de toute une époque musicale... Je suis persuadé que dans dix ans *Carmen* sera l'opéra le plus populaire du monde entier...³²

Nada de esto sería suficiente para que Bizet no sufriese, falleciendo un tanto misteriosamente (se habló incluso de suicidio, posibilidad pronto desmentida) y de repente la noche de la 33 representación, sin tiempo de ver su obra reivindicada.

III.2.5 Éxito de la ópera.

A los cuatro meses del estreno parisino *Carmen* se estrenaba en Viena, sustituyendo los fragmentos hablados por recitativos compuestos por Ernest Guiraud y en alemán. Luego en los años inmediatos se representaría con gran éxito en Bruselas, en Amberes, en Budapest (traducida al húngaro), en San Petersburgo (traducida al italiano), en Estocolmo (traducida al sueco), en Londres, Dublín, Nueva York y Filadelfia (en italiano), en Londres otra vez, ahora en inglés, como en Melbourne; en Nápoles y Milán (en italiano), en Hamburgo, Berlín y Praga (en alemán), en Barcelona y en el mismo mes en Buenos Aires, agosto de 1881. En 1883 se estrenaba en México la primera versión en castellano, debida a A. Chavero y en el mismo año, como había profetizado Reyer, fue cuando de la mano de su creadora Galli-Marie, volvió a la Opera Cómica de París, obteniendo un éxito sin precedentes.

Nietzsche, que utilizaría *Carmen* como diatriba contra Wagner³³, conoció la ópera en Génova, y escribió a Peter Gast el 28 de noviembre de 1881: ¡«Hurra! ¡Amigo! He vuelto a conocer algo bueno, una ópera de Bizet (¿De qué se trata?): *Carmen*».

Nietzsche había asistido la víspera a una representación a cargo de la infatigable Galli-Marié, a la que seguiría recordando con placer después de haber asistido a veinte representaciones más de la ópera en los siguientes siete años.

De nada sirve imaginar qué hubiera sido de la carrera de Bizet tras el definitivo triunfo de *Carmen*, del mismo modo que carece de sentido elucubrar sobre que hubiera sucedido con Mozart o Rossini de no haber, por distintas causas, acabado sus respectivas carreras tan tempranamente. De nuevo los nombres de Mozart y Rossini incitan a la comparación. Como sus ilustres predecesores (*Las bodas de Fígaro*, *El barbero de Sevilla*), Bizet tendría su "ópera sevillana". Que en lugar de inspirarse en Beaumarchais lo hiciese en Mérimée no era más que el signo de lo que el paso del tiempo influía en las mentalidades: Bizet, contrariamente a ellos, huiría de las delicias del *divertimento* a medida que la acción avanza hacia el trágico desenlace. Y, a fin de cuentas, lo que le distancia de Mozart y de Rossini es que éstos dejaron, en el primer caso, una de las herencias más impresionantes de toda la historia de la música, si no la que más y, en el segundo, no solamente el modelo de la ópera italiana posterior, sino también los fundamentos sobre los que la ópera francesa se desarrollaría. En compensación, a Bizet le correspondería ejercer a través de *Carmen* una gran influencia en la ópera italiana de los siguientes cincuenta años, con Puccini a la cabeza de una escuela que elevaría el *verismo* a la categoría de finalidad.

Así, a pesar de dejar tras de sí una labor estimable, Bizet será siempre recordado como el autor de *Carmen*, del mismo modo que para todo el mundo la novela *Carmen* es la obra de Mérimée, ignorando el resto de su producción. En ambos casos *Carmen* ha triunfado sobre los hombres que le dieron cuerpo y espíritu, de igual forma que sigue triunfando a cada lectura, a cada representación, audición o visionado de una proyección, sobre aquel pobre Don José que, un siniestro día del lejano 1820, creyera arrebatárle la vida.

III.3 REIVINDICACION DE MEILHAC Y HALEVY

A Henri Meilhac (1831-1897) y Ludovic Halévy (1834-1908), gracias a Bizet los libretistas más famosas de la historia, quienes por un motivo u otro no aceptan del todo *Carmen* suelen cargarles con todas la culpas de su rechazo: desnaturalización de la historia, cambios tendentes a trivializarla, pintoresquismo excesivo e infundado, cuando no les atacan directamente acusándoles de inmoralidad y de indecencia al crear la trama (al fin y al cabo, las críticas que en este sentido tuvo la ópera apenas podían ir dirigidas al autor de la música).

Como dice Maurice Tassart³⁴, *comparada con la Carmen* de Prosper Mérimée, la de Meilhac y Halévy es una blanca paloma. Hicieron desaparecer de la protagonista lo que en el original tenía de ladrona, de cómplice e inductora de varios homicidios y otros excesos, para que pasase a ser, pura y simplemente, una *mujer ligera* que no quiere que la aten. Ya era bastante y, por lo que sabemos, bastante más de lo tolerable. Pero, en su sabiduría, Meilhac y Halévy crearon el personaje, inexistente en Mérimée, de Micaela, la dulce novia que Don José había dejado en el pueblo y que lucha por arrancarle de las garras de Carmen, y personaje cuya inocencia y convencionalidad habían de servir de doble elemento de contraste: por un lado, realzando el carácter de diabólica *femme fatale* de la protagonista y por el otro, desde un punto de vista de las exigencias del género, oponiéndole una voz de distinto registro, soprano contra mezzo-soprano. Del mismo modo al tenor Don José se opone el barítono Escamillo. No olvidemos tampoco que Bizet intervino en la elaboración definitiva del libreto, una vez fue contratado para crear la partitura, colaborando estrechamente en los necesarios arreglos que requiere una "obra en marcha".

¿De dónde les venía a Meilhac y Halévy esa sabiduría? Autores de óperas bufas y de operetas de moda junto a un músico de la brillantez, ligereza y facilidad de Offenbach, dominaron durante años la escena y el gusto de los parisinos del Segundo Imperio con obras como *La belle Hélène*, de 1864, *La vie parisienne*, de 1865, *La Grande Duchesse de Gérolstein*, de 1867, o la ya citada *La Périchole*, obra que adaptaron para agradar a la emperatriz con una tema relacionado con su país y de un autor al que ella apreciaba tanto. Con anterioridad a la aparición de Meilhac, el trío

Offenbach-Halévy-Crémieux había ya dado ese *chef d'oeuvre* que es *Orfeo en los Infiernos* (1858).

La colaboración con Bizet había de significar un paso adelante en la carrera de los otrora cotizados libretistas, que en 1872 estaban un tanto superados por las circunstancias históricas y eran considerados demasiado frívolos en un momento en que se renegaba de todo lo que recordase el *decadente* pasado inmediato, aquel que había llevado a la "hecatombe" de la *Comuna*. Eso explica que recurriesen a una historia mucho más cargada de intencionalidad y originalidad de lo que era común en la época, incluso por lo que tenía de provocación.

Antes de la *Carmen* de Meilhac y Halévy, otras mujeres pálidamente de su estirpe se habían asomado a los escenarios de ópera, incluso en tanto que protagonistas, y otras más habían muerto en escena, por más que sin su violencia. No serían pues - a pesar de que su crudeza sí que era inusitada - esos los elementos "nuevos" que, en sí, sorprenderían a público y crítica cuando el estreno.

Lo que Meilhac y Halévy proponían era algo más y el subconsciente colectivo de los parisinos de 1875 supo captarlo perfectamente: por una parte la alegría y desenfado de los coros en temas un tanto inmorales; la banalización de la anarquía y la glorificación de la libertad por unos marginados, en unas fechas en que París aún no había olvidado la Comuna. Por otra ese duro y *extraño* ser que era Carmen para el gran público, se iba alejando del personaje marginado creado por Mérimée, para acercarse peligrosamente al de la coqueta que sueña con las delicias del amor y la felicidad (capaz, eso sí, de cambiar el destinatario de su amor, Don José, por otro, Escamillo), y se aproximaba así hacia los aburguesados parámetros de comprensión de ese público. Y de la comprensión a la aceptación no hay más que un paso: ahí estaban los ejemplos devastadores de Manon Lescaut y Marguerite Gautier.

Meilhac y Halévy consiguieron que la inaprensible *Carmen*, hasta entonces reservada a lectores más o menos selectos e interesados en su calidad de *pequeño clásico de la literatura* en que rápidamente se había convertido, se ofreciese a un público mucho más vasto, y aunque para ello hubiesen agitado el vino, el efecto iba a multiplicarse vertiginosamente.

Cierto que la labor de Bizet es lo que hace de *Carmen* ópera una obra maestra, pero no es menos cierto que esa obra maestra se produce no yendo contra el libreto, sino teniéndolo a favor. Meilhac y Halévy construyeron un mecanismo dramático casi perfecto, con una equilibrada progresión de lo ligero a lo trágico que facilitaría el camino al compositor. El grado de perfección de ese mecanismo es tal que la obra podría, con muy pocos retoques, ser representada sin música. Existe una integración de los pertinentes elementos cómicos en el dramatismo de la trama que la emparenta con el gran drama romántico en la tradición de Hugo. Bizet tuvo que sentirse muy a gusto con un soporte que no desdeñaba los efectos de dramatización de su autor favorito.

Lo que Meilhac y Halévy consiguieron fue escribir un buen libreto para la Opera Cómica, mejorado con las rectificaciones del propio Bizet, colmado de escenas interesantes y fuertemente coloreadas, recurriendo a las imágenes de Doré, o a las palabras de Pushkin, cuando ello era pertinente, demostrando que conocían a fondo el trabajo de Mérimée, y sin autocensurarse en exceso ante los estrechos límites permisibles que el medio exigía. Es decir, quisieron con su trabajo no únicamente contribuir a la creación de un sólido producto teatral, sino también a derribar con él, en la medida de sus posibilidades, las barreras que convertían el género en un mamotreto anclado en el pasado. Que inmediatamente se asustaran de la criatura que habían ayudado a crear es algo que, como el hecho de que acabasen perteneciendo a la Académie Française, como Mérimée, no tiene por qué desmentir aquellos propósitos.

III.4 SOBRE LA OPERA.

Existe más de una versión de *Carmen* aunque las diferencias no resulten en ningún caso esenciales. Primero está la versión para la Opera Cómica, que hay que considerar como *original*, la estrenada el tres de marzo de 1875, aunque ese carácter de original no signifique *definitiva*: nunca sabremos hasta qué punto Bizet la hubiera podido ajustar de acuerdo con su propia exigencia estética. Luego aparece la versión para Gran Opera. Ocurre, sin embargo, que la versión para la Opera Cómica no es una, sino varias. Dos fueron las que sucesivamente llegaron al escenario de la Salle Favart: la de 1875, con gran cantidad de diálogos y monólogos entre los números musicales e incluso dos fragmentos musicales que el mismo Bizet suprimiría tras las primeras representaciones: la pantomima de Morales en el acto primero y parte del duelo entre Don José y Escamillo en el acto tercero. Una segunda versión, tercera si contamos la que resultó de los cortes que acabamos de mencionar, ostensiblemente abreviada en sus textos respecto a las otras, es la que sigue representándose en la Opera Cómica de París, único lugar en la actualidad en que todavía es posible verla y escucharla.

De hecho, esa versión está mucho más cerca de la intención primera de Bizet, por tanto, que la que se representa como Gran Opera en los teatros de todo el mundo, de la cual no puede hacérsele responsable único, ya que Bizet murió antes de que se llevase a cabo. Su amigo y condiscípulo de los tiempos de Roma, Ernest Guiraud, por entonces profesor del Conservatorio y también compositor y poco afortunado creador de óperas él mismo, fue quien se hizo cargo de abreviar las partes habladas y convertirlas en recitativos, siguiendo en lo musical los temas que Bizet había compuesto.

Luego está la versión vienesa, preparada también por Guiraud, que combina recitativos con partes habladas, y que es la que en un principio recorrió Europa y comenzó a ser traducida. Aunque en Viena siguió representándose durante largo tiempo, en 1900 Mahler la retiró definitivamente, sustituyéndola por la del mismo Guiraud que no tiene parte hablada. Existen también otras versiones de la gran ópera con distintos retoques realizados en la misma época, pero han dejado de representarse corrientemente.

Ernest Guiraud no se limitó a añadir y adecuar música allí donde no la había, sino que - aunque fuese incitado por otros - también cortó y modificó

la acción. Así por ejemplo, la aparición de Micaela tal como se produce en el tercer acto de la gran ópera carece de una explicación razonable: nadie sabe como es que está allí. Por el contrario, el libreto original lo deja bien claro. Otro ejemplo: durante muchos años *Carmen* fue representada incluyendo un ballet en la primera parte del acto cuarto. Ese ballet no existía en la primera versión, y para hacerlo posible, Guiraud combinó la "danza gitana" de *La jolie fille de Perth* con un coro de *L'Arlésienne*. Lo que la obra tenía en lugar del ballet era una escena de calle, a la que, en las últimas décadas, se ha vuelto a recurrir, por más que, en ocasiones, la escena de calle se represente incluyendo el ballet en ella.

Esos retornos a una concepción menos manipulada de la ópera están influenciados por la publicación de una partitura crítica de *Carmen* que, en 1964, llevó a cabo el musicólogo alemán Fritz Oeser, según un original autógrafo de Bizet legado por la viuda a la Bibliothèque du Conservatoire cuando falleció en 1926. Como esa partitura era anterior al comienzo de los ensayos para la primera representación en la Opera Cómica, presenta una serie de diferencias respecto a la que, en vida misma de Bizet, fue publicada y, en consecuencia, hay que considerarla como no definitiva. Oeser sostiene que es la única genuina. La cuestión que se plantea es: ¿llega la responsabilidad del autor únicamente hasta el momento en que entrega la partitura al empresario, o bien, por el contrario, esa responsabilidad continúa hasta el momento en que se alza el telón, pudiendo aún extenderse hasta donde se crea conveniente?

Ya hemos visto como el propio Bizet efectuó retoques y modificaciones incluso importantes, tras las primeras representaciones, por lo que la postura de Oeser que considera que toda modificación de la partitura por él descubierta no es pertinente, resulta discutible. La gran novedad en el mundo de la ópera es que, al representarse la versión Oeser, los recitativos de Guiraud desaparecen en favor de los fragmentos hablados originales, con lo que el carácter de tragedia de *Carmen* se acentúa.

III.5 SINOPSIS ARGUMENTAL DE CARMEN-ópera

Personajes:

CARMEN (mezzo-soprano), MICAELA (soprano), FRASQUITA (soprano), MERCEDES (mezzo-soprano), DON JOSE (tenor), ESCAMILLO (barítono), EL DANCAIRE (barítono), EL REMENDADO (tenor), ZUÑIGA (bajo), MORALES (barítono), LILLAS PASTIA, UN GUIA (papeles hablados).

La acción se sitúa en Sevilla y en la sierra, hacia 1820.

Acto primero

Una plaza delante de la Manufactura de Tabacos. A un lado del escenario el cuartelillo del cuerpo de guardia.

A la puerta del cuartelillo Morales, con algunos soldados, se distrae mirando a la gente que pasa. Micaela, una joven campesina vestida con una saya azul y peinada con largas trenzas, se acerca a ellos preguntando por Don José y cuando le dicen que no está allí se marcha, a pesar de que le ruegan que se quede a esperarle. [Morales y los soldados siguen observando el va y ven de los paseantes, comentando una escena que se interpreta en pantomima, en la que un joven se hace el enconradizo con una pareja, dama joven-viejo marido, y distraendo al marido consigue dar una nota a la dama (ed. 1875)]. Es el momento del cambio de guardia: los que empiezan y los que terminan intercambian sus puestos, rodeados por un grupo de chiquillos que les parodian para divertirse. Don José es el cabo de la nueva guardia. Morales le informa de la visita de Micaela y el grupo relevado se aleja acompañado por los chiquillos. Don José queda pensativo recordando su vida y el porqué de haberse enrolado en el ejército, pero Zúñiga, el lugarteniente, no le deja pensar y le pregunta por las cigarreras de la Manufactura. En ese momento suena la campana de mediodía y la plaza se llena de hombres que vienen a ver salir a las cigarreras. Se añaden también los soldados y ellas se dejan cortejar; hay una que llama la atención de todos y a la que todos pretenden: Carmen. Le preguntan que cuando les amaré, y ella, indiferente, les responde que quizá nunca, quizá mañana, pero que en cualquier caso, hoy, no. Carmen se acerca a Don José, que no le está prestando atención, e intenta seducirle; es el momento de la célebre "habanera": el amor es un pájaro rebelde, un gitanillo... pero la

seducción parece no surtir efecto. Como ya es el momento de volver al trabajo, Carmen desprende la flor que lleva en el pelo y se la lanza a Don José entre los ojos. Este, turbado, la recoge y se la queda mirando.

Llega Micaela y se rompe el ensueño en el que había quedado Don José; ella le trae noticias de su madre; ambos se enternecen con los recuerdos de su pueblo y de los tiempos felices que vivieron. Leen la carta juntos, y en el momento en que la sugerencia de que se case con Micaela es demasiado evidente, ésta se despide y le dice que volverá por la respuesta. Don José, emocionado, sigue leyendo la carta y reconoce la protección de su madre en los momentos de peligro. Apenas ha desaparecido Micaela, se oyen unos gritos procedentes de la Tabacalera, las cigarreras invaden la plaza y nos enteramos de que Carmen ha herido a otra obrera en una pelea. Siguiendo la orden de Zúñiga, Don José detiene a Carmen. Pero cuando el lugarteniente la interroga ella responde irónicamente canturreando “Tralalala, despedázame, quémame, que nada te diré”.

Mientras Zúñiga se va a redactar la orden de arresto Carmen queda a solas con Don José, le seduce y le da cita en la taberna de Lillas Pastia. Don José desata las cuerdas que atan a Carmen y, cuando Zúñiga regresa con la orden, sale con la prisionera, pero ésta, riendo, escapa, cantando el refrán de la habanera.

Acto segundo

La taberna de Lillas Pastia.

Dos gitanas están bailando. Zúñiga está haciéndole la corte a Carmen, quien con un grupo de bailarinas canta. En ese momento llega Escamillo, famoso torero, que es invitado a tomar una copa por Zúñiga. Es el momento del célebre "Toréador". Después de galantear sin éxito a Carmen, Escamillo se retira, dejando la taberna libre para los contrabandistas. Zúñiga se va también, diciéndole a la gitana que volverá más tarde, pero ella le dice que no lo haga. El Dancaire y el Remendado, con Frasquita y Mercedes, intentan convencer a Carmen de que la necesitan para distraer a los aduaneros, pero ella está esperando a Don José, que acaba de salir de la cárcel, donde ha estado por haberla dejado escapar. Llega Don José loco de amor y ella baila para él, pero el clarín anuncia el toque de retreta y Don

José le dice que debe regresar al cuartel. Carmen, decepcionada, se burla de un amor que obedece a un toque de corneta, él se defiende evocando la flor que ella le lanzó y por la que todo comenzó. Entonces Carmen intenta persuadirle de que se vaya con ella a la montaña con los contrabandistas. Don José vacila y cuando ya está dispuesto a regresar al cuartel llega Zúñiga quien de forma despreciativa le ordena que deje el campo libre. Al negarse Don José se inicia la pelea entre los dos rivales, Carmen llama a los contrabandistas para que les separen y éstos desarmen al oficial. Don José ya no tiene otra opción que la de irse con ellos.

Acto tercero

En la montaña, por la noche.

El grupo de contrabandistas desciende por unas rocas. Don José y Carmen discuten, ella está harta de sus celos y él está muerto de remordimiento por haber dejado de ser honrado. Mientras, Frasquita y Mercedes se echan las cartas; Carmen se une a ellas y lee su destino. Ve la muerte, primero la suya, luego la de él. Llega el Dancaire para decir a las mujeres que deben ir a distraer a los aduaneros. Don José se queda guardando el campamento.

Amanece. Micaela, muerta de miedo, está buscando a Don José, sin encontrarle, se oye un disparo, ha sido Don José que ha visto rondar una sombra. Se trata de Escamillo que está buscando a Carmen de quien se confiesa enamorado y, dice que se ha enterado de que ella ya no ama a su soldado, por lo que, consciente de que Carmen es una inconstante, viene a ofrecerle su amor y sus éxitos. Don José, loco de rabia, le desafía a un duelo a navaja [al principio gana el torero pero éste se niega a matarle diciendo que su trabajo es el de matar al toro y no al hombre, pero Don José sigue la pelea (nota ed. 1875)] y cuando Escamillo, que ha tropezado, está a punto de morir, llegan los contrabandistas y separan a los contendientes. Escamillo, al partir, les invita a todos a la corrida en Sevilla. Micaela, que hasta entonces permanecía escondida, es descubierta y le dice a Don José que su madre le llama y que debe acudir. Carmen le echa pero Don José, a causa de los celos, duda. Micaela insiste, su madre se está muriendo, le dice, y así la situación queda decidida: él sigue a Micaela, lanzando una mirada amenazadora sobre Carmen.

Acto cuarto

Frente a la plaza de toros de Sevilla.

La gente va llegando a la Maestranza, los vendedores ambulantes ofrecen su mercancía. Pasan desfilando las cuadrillas, precedidas del alguacil, los picadores y los majos acompañados del tema musical de la corrida, al que sigue el de Escamillo, quien entra en escena con Carmen. El público entra en la plaza, Frasquita y Mercedes van a avisar a Carmen de que han visto por allí a Don José. Pero Carmen no quiere huir y va a su encuentro. Cuando todos han desaparecido de escena, quedan solos Carmen y Don José, acompañados por el tema musical del destino.

Don José, desesperado, le pide que vuelva a comenzar otra vida con él, pero Carmen le responde duramente que ya no le ama. Desconsolado, él le dice que sigue adorándola. Desde la plaza se oyen los vítores a Escamillo, Carmen quiere ir a verle pero Don José le cierra el paso. Entonces Carmen le incita a que la golpee, o bien, la deje pasar, tirando al suelo el anillo que Don José le había regalado; ante esta prueba definitiva de que Carmen ya no le pertenece, loco de dolor, Don José la apuñala y ella cae muerta a sus pies.

FINAL.

III.6 ANALISIS FUNCIONAL DE LA OPERA³⁵

En teoría es posible iniciar el estudio de un texto por el análisis del discurso. Esto podría resultar irrelevante por exceso de información, lo cual aconseja seleccionar los textos pertinentes. Pero no debemos olvidar que la reconstrucción intelectual y la catarsis psíquica sólo se satisfacen con la anécdota, entendida como un todo. Pero lo que se pretende, con este acercamiento al texto, es delimitar el lugar donde se articulan las estructuras y la historia.

El análisis lingüístico del texto dicho/cantado, y de las indicaciones escénicas, nos permiten trasladar un texto literario a una representación teatral. Se puede decir que pasamos de dos a tres dimensiones.

Este acercamiento es válido para toda representación teatral. En *Carmen*, nos aportará unos parámetros que nos serán útiles para el estudio de las distintas puestas en escena, teatrales, operísticas y cinematográficas.

Partiendo de un significante lingüístico: los diálogos y las indicaciones escénicas, tenemos que decidir como empezar el análisis, teniendo en cuenta la sincronía y polisemia del signo en el teatro y en particular del signo lingüístico, que siempre es diacrónico, pero en el que también todo el texto está presente al mismo tiempo.

El modelo actancial es ante todo extrapolación de una estructura sintáctica³⁶

Un actante se identifica con un elemento que asume en la frase básica del relato una función sintáctica. Antes de pasar adelante convendría diferenciar el actante del personaje. Un actante puede ser una abstracción (Eros, la Ciudad...), o un personaje colectivo (el pueblo, el coro,...); un personaje puede asumir funciones actanciales diferentes simultánea o sucesivamente; y además, puede darse un actante ausente de la escena, como es "la madre" en *Carmen* o "la hermana de Armand" en *La Dame aux Camélias*"

Empezamos, pues, por el lenguaje y la sintaxis del conjunto del texto y para ello seguimos el Modelo de Greimas³⁷. que muestra la articulación del actante y del personaje por medio de lo que él llama el "rôle". En este modelo, las dos funciones: Destinatario y Emisor³⁸ aportan una aclaración de la función ideológica del texto con la pregunta esencial: ¿De parte de quién y para quién el héroe hace lo que hace?

En el cuento popular suele haber un solo modelo actancial, pero en el teatro por lo menos hay dos, que constituyen el conflicto. A veces el modelo cambia.

III.6.1 Modelo actancial

Empezaré por el modelo actancial ya que permite agrupar en una sola imagen el aspecto diacrónico y el aspecto sincrónico del texto analizado, y además revela claramente la motivación del personaje, las relaciones que establece con los otros personajes y la ideología de la obra.

Se trata de definir cuales son los personajes importantes para considerarlos en tanto que sujetos y confrontarlos a las cinco relaciones esenciales que les unen con los otros personajes.

Estas cinco relaciones son:

- a) El Objeto del deseo, es decir la motivación de la acción del sujeto.
- b) Los Colaboradores (*adjuvants*), es decir, aquellos que ayudan al sujeto a obtener lo que desea.
- c) Los Adversarios (*opposants*), aquellos que impiden al sujeto el conseguir su objeto.
- d) El Emisor (*destinateur*) en nombre de quién o de qué el sujeto realiza la acción.
- e) El Destinatario (*destinataire*) para quién se realiza la acción.

Desarrollando la frase implícita en el esquema, nos encontramos con una fuerza (o un ser D1); guiado por él (por su acción), el sujeto S busca un objeto O en dirección o en interés de un ser D2 (concreto o abstracto); en esta búsqueda, el sujeto tiene sus aliados A y sus oponentes Op. Todo relato puede ser reducido a este esquema básico que Greimas ilustra con el ejemplo harto elocuente de *La búsqueda del Graal*:

D1: Dios

D2: la humanidad

S: caballeros de la mesa redonda

(Perceval)



O: el Graal

A: Santos, ángeles, etc

Op: El diablo y sus acólitos³⁹

Entrando ya en nuestro objeto de estudio, encontramos que mientras que el resto de actantes presentan un sólo modelo para toda la representación, Carmen y Don José, presentan varios, y que:

Carmen:

Ya en el primer acto cambia el objeto de deseo, y con ello, la estructura de la obra.

Primer acto:

El sujeto CARMEN tiene por objeto de deseo a DON JOSE, el Emisor será la Libertad propia de la Ideología gitana y su Destinatario será la propia Carmen con el único objeto del flirteo. No tiene Carmen ayudantes en este primer modelo pero sí se opone a la consecución de sus designios el mismo Don José por la existencia de Micaela.

Poco más tarde el objeto es la Libertad amenazada, y para obtenerla utilizará todos los ardides sin importarle las consecuencias. Su anterior objeto de deseo pasa a ser uno de sus ayudantes, el más importante, junto con la mitad de las obreras de la fábrica que se enfrentan a los Oponentes, representados por el Lugarteniente, Zúñiga, y el otro grupo de obreras.

Emisor	Destinatario	Emisor	Destinatario
Ideología gitana (Libertad)	ella misma (flirteo)	Ideología gitana (Libertad)	ella misma

Sujeto
CARMEN
↓
Objeto
DON JOSE

Sujeto
CARMEN
↓
Objeto
LA LIBERTAD

Ayudantes	Oponentes	Ayudantes	Oponentes
xx	Don José (Micaela)	Don José Obreras	Zúñiga Obreras

Segundo acto:

El emisor del modelo del segundo acto, aún dentro de la ideología gitana, será EROS, su Destinatario será la misma Carmen, su placer, el objeto Don José, entre sus ayudantes encontraremos a los compañeros de la gitana que si bien en un principio se oponen a Don José, luego le propondrán que se una al grupo y provocarán la situación para que éste no tenga otra alternativa. El único oponente en este acto es Zúñiga que desea a su vez a Carmen.

Emisor
EROS

Destinatario
ella misma
(su placer)

Sujeto
CARMEN
↓
Objeto
DON JOSE

Ayudantes
Dancaire, Remendado
Frasquita, Mercedes

Oponentes
Zúñiga

Tercer acto:

Siguiendo la constante de su ideología gitana, por tanto del valor máspreciado en ella, la libertad, Carmen desea abandonar a Don José que con sus celos le aburre, y no ha sabido adaptarse al nuevo estilo de vida porque no ha renunciado a su propia ideología burguesa. El Destinatario será la misma Carmen, ayudada por el deseo de Escamillo y la presencia de Micaela que quiere recuperar a Don José y que la ayuda involuntariamente. Solo se opondrá a este deseo el propio Don José.

Emisor
Ideología gitana
LIBERTAD

Destinatario
ella misma

Sujeto
CARMEN



Objeto
ABANDONAR A DON JOSE

Ayudantes
(Micaela)
Escamillo

Oponentes
Don José

Cuarto y último acto:

Carmen, y siempre en orden a su ideología en nombre de Eros y de la Libertad, deseará a Escamillo. Todos los otros personajes la ayudarán y solo Don José se opondrá a este deseo provocando el trágico final.

Emisor

Destinatario

Ideología gitana
EROS LIBERTAD

ella misma

Sujeto
CARMEN



Objeto
ESCAMILLO

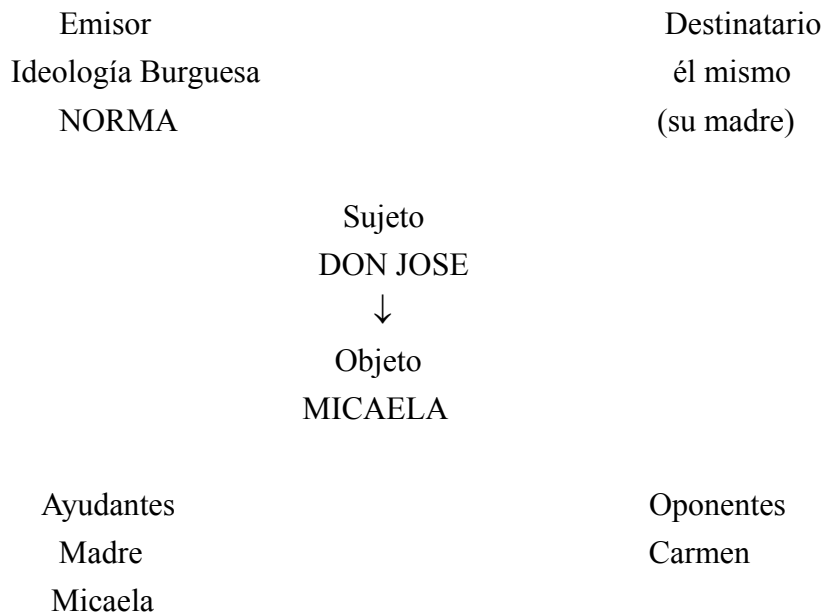
Ayudantes
Escamillo
Zúñiga
Contrabandistas

Oponentes
Don José

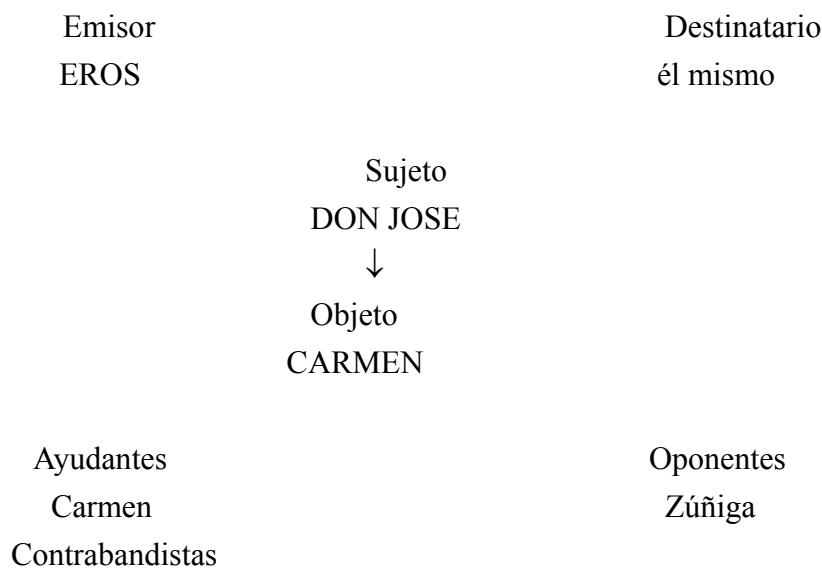
Don José:

El modelo actancial de Don José, es menos rico que el de la gitana. El objeto del deseo no cambia a partir del encuentro con Carmen, solo los oponentes y el mismo emisor entran en el conflicto.

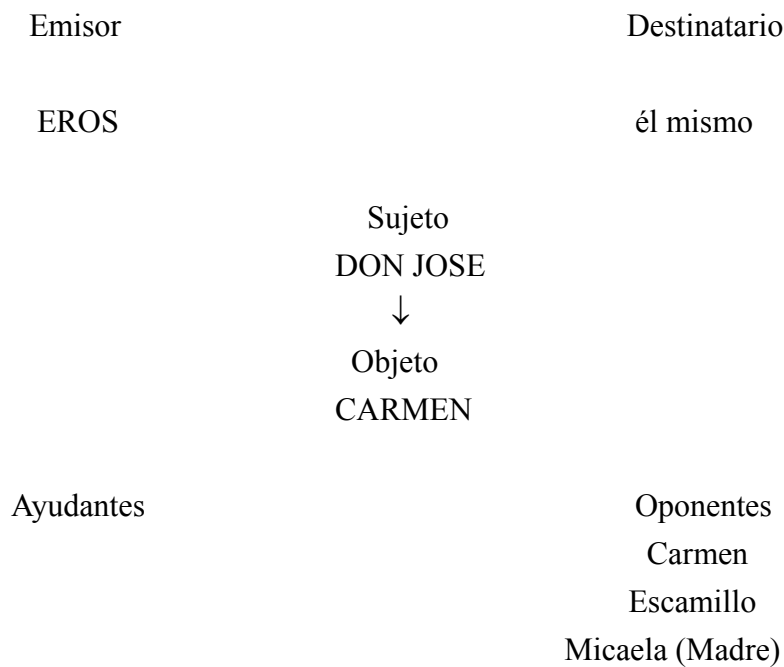
Primer Acto:



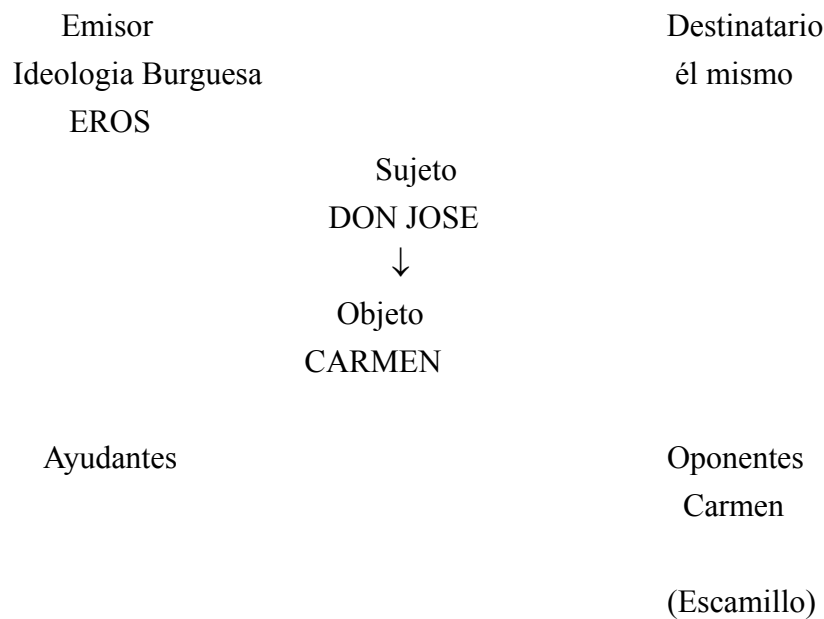
Segundo Acto:



Tercer Acto:



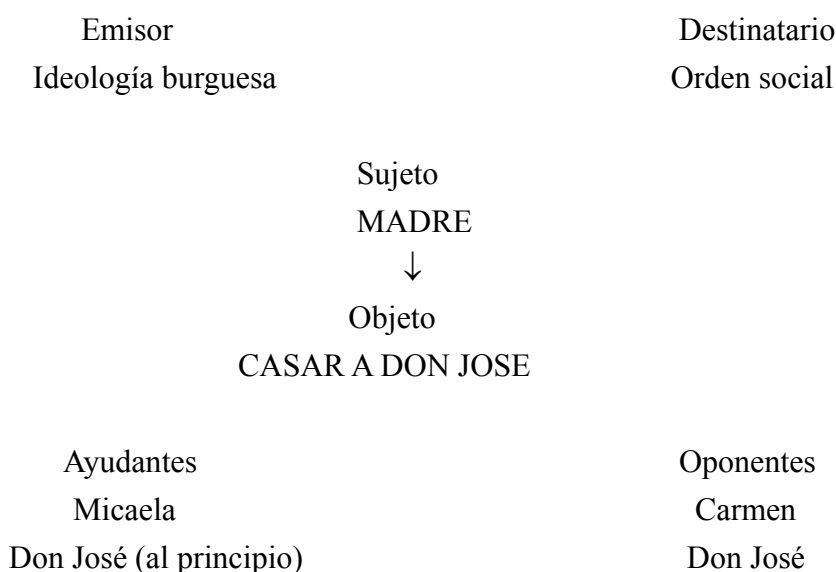
Cuarto y Ultimo Acto:



En el segundo y tercer actos es claro el dominio de Eros sobre la ideología burguesa. El conflicto en Don José está en la imposibilidad de combinar la Ideología burguesa/Norma con Eros, que lleva implícita en sí la idea de libertad.

Madre

La madre tiene modelo actancial en tanto que su deseo de casar a su hijo para integrarle plenamente en la sociedad, tendrá una importancia decisiva no sólo en los personajes de Don José y Micaela que parecen no tener una voluntad propia, sino también en la totalidad de la obra. La madre se confunde con el Emisor/Ideología burguesa, y representa el orden social, y por tanto se opone a Carmen y su Ideología gitana representada por la libertad.



Micaela, Zúñiga, Escamillo.

Los otros personajes no presentan conflicto ni ideológico ni de objeto del deseo y sólo son comparsas que ayudan, en el caso de Micaela a describir la ideología y medio ambiente de Don José, así como a presentar un personaje "puro" con el que enfrentar a la "demoníaca" Carmen, y en el caso de Zúñiga y de Escamillo para ilustrar la coquetería y desenfado de Carmen. Creo de todos modos que Escamillo merece un análisis más detallado en cuanto al arquetipo que representa y me parece la "pareja" ideal de Carmen, pero en cuanto a la estructura interna del libreto no tiene esta dimensión puesto que no tiene conflicto. Ya se estudiará en otro apartado este personaje que no aparece en la novela de Mérimée.

Micaela

Emisor
Ideología Burguesa

Destinatario
ella misma

Sujeto
MICAELA
↓
Objeto
DON JOSE

Ayudantes
Madre

Oponentes
Carmen

Zúñiga

Emisor
Eros

Destinatario
él mismo

Sujeto
ZUNIGA
↓
Objeto
CARMEN

Ayudantes

Oponentes
Carmen
Don José

Escamillo

Emisor
Eros

Destinatario
él mismo

Sujeto
ESCAMILLO
↓
Objeto
CARMEN

Ayudantes
Contrabandistas
Carmen

Oponentes
Don José

Sólo los cinco actantes, Carmen, Don José, la Madre, Escamillo y Micaela pueden ser a la vez sujetos, objetos, ayudantes u oponentes según la focalización o el momento de la representación actancial.

En el Emisor, que alterna entre la ideología burguesa y la ideología gitana, Eros es el agente distorsionador ya que sólo para Carmen y Escamillo tiene el mismo significado y atemporalidad.

Se constata que Carmen es el único personaje que cambia de objeto de deseo varias veces durante la obra, lo cual la convierte en el personaje más complejo: el héroe.

Las obreras de la fábrica, los soldados, la corta escena mimada del primer acto de la Opera cómica del marido engañado (desaparecida ya en vida de Bizet), así como el coro de chiquillos, los contrabandistas, sus peleas cómicas y comentarios, estructuralmente, no son más que elementos teatrales para aligerar el drama, no olvidemos que se trata de una Opera-Cómica. Es decir, Opera más ligera puesto que tenía dialogos hablados, y que se representaba en salas de repertorio (Sala Favart en Paris) para un público escogido de familias bienpensantes y donde podían acudir las jóvenes sin miedo a ruborizarse.

III.6.2 El/la héroe

Carmen aparece como el personaje más importante de la ópera y no sólo porque cambia de objeto de deseo varias veces en la obra, lo cual hace de ella el personaje más complejo, como ya se ha dicho anteriormente.

En el reparto de "presencia en escena"⁴⁰ este protagonismo podría ser discutible ya que, tanto ella como Don José están en dieciséis de las veinticinco escenas y ambos están presentes en todos los actos⁴¹. Ambos están diferentemente cualificados: ella gitana, él vasco; Carmencita, Don José; bella, atractiva, ella, guapo y fuerte él. Si una de las características del héroe, en este análisis, es el monólogo, esto no debe confundirnos: el que Micaela sea la única que tiene un aria, sola en escena, es para dar peso al personaje, más bien débil, como ella misma dice en la canción. Será pues el título, *Carmen*, lo que le dé, en este análisis, la categoría de héroe, y corrobore el anterior por si quedara alguna duda.

III.6.3 Los Personajes. Análisis lingüístico

Partiendo de un texto preciso y justo, como el que han seguido fielmente los libretistas, a través de los calificativos que acompañan a los principales personajes en el texto operístico, podemos establecer un cuadro diacrónico que nos aproximará a ellos.

A **Carmen** sólo la califican Zúñiga y Don José; el primero se fija en una parte de ella, *deux jolies mains* (Acto I, esc. 9), y en la misma escena dice *elle est gentille*, para volver a la *petite main* en la escena 12 del segundo acto. Y eso es todo.

Don José, en el primer acto, utiliza frases adjetivales para hablar de ella, comparándola con brujas y animales: gato, camaleón, cordero, y sólo al verla presa tiene un momento de compasión y dice *pauvre enfant*.

Acto I.

esc. 6: suivant l'usage des femmes et des chats...

esc. 6: s'il y a des sorcières cette fille en est une...

esc. 7: qui sait de quel démon j'allais être la proie!

esc. 9: elle serrait les dents et roulait des yeux comme un caméléon.

esc. 9: ... et m'a suivi, douce comme un mouton!

esc. 10: ma pauvre enfant...

No califica Don José a Carmen en el segundo acto pero en el tercero la coloca allí donde él se siente, en el infierno.

Acto III.

esc. 2: Tu es le diable Carmen? (le pregunta dos veces y la respuesta siempre es sí)

esc. 6: je te tiens, fille damnée.

Y sólo en el último acto, cuando Carmen ya está muerta, podrá Don José calificarla dulcemente. Si bien es con un adjetivo que subraya su distanciamiento. Carmen es *adorada* como una diosa, no querida como una mujer. El esclavo de la pasión se ha convertido en siervo de la diosa. Sacralización que hasta entonces ha reservado a la madre.

Acto IV

esc. 2: ... infâme...

... démon...

...damnée...

...ma Carmen adorée!

Micaela entra en la ópera calificada cariñosamente por Morales, Zúñiga y la madre, pero en contraste Don José tiene para ella un bien triste calificativo: *Malheureuse!*

Acto I

esc. 1: ... petite...

... belle enfant...

... mignonne...

(Morales)

esc. 2 ... jolie fille...

... gentiment habillée... (Morales)
esc. 3: ... petite... (Don José)
... petite... (Zúñiga)
esc. 7: ...mignonne...
... il n'y a pas de plus sage et de plus gentille... (Madre)

Acto III

esc. 6: Malheureuse! (Don José)

A **Don José** Carmen le llama “seigneur officier”, y le dice “vous êtes si gentil”, cuando quiere conseguir algo: la libertad. Dice de él que es guapo, pero lúcidamente, aunque se dice enamorada, reconoce que él es “trop niais”. En la taberna de Lillas Pastia, Don José reconoce que es celoso, ella le llama entonces “canari”, recogiendo los libretistas el insulto que tanto ofendiera a nuestro héroe en la novela, con el doble sentido que hace referencia al color del uniforme de los Dragones y al carácter doméstico del pajarillo. Cuando se oye la retreta y Don José le pide que deje de bailar, Carmen, enfadada e irónica, le llama “mon garçon” y de nuevo “canari”. En la pelea con Zúñiga, éste le llama “drôle” extrañado de la actitud orgullosa del soldado, pero Carmen ya harta manda “Au diable le jaloux!”

Acto I

esc. 10: ... Seigneur officier, ayez pitié de moi... Vous êtes si gentil...
(Carmen)

Acto II

esc. 4: Et un beau dragon (Frasquita)

... il est trop niais. (Carmen)

Parce qu'il est joli garçon donc et qu'il me plaît

esc. 5: Ah bien!.. Canari, va!... tu es un vrai canari d'habit et de caractère [...]
pourquoi es-tu jaloux?...

Va-t'en donc, canari [...] et va-t'en, mon garçon, retourne à ta caserne.
(Carmen)

esc. 6: Drôle!

(Zúñiga)

Au diable le jaloux!

(Carmen)

Ya en las montañas Carmen reconoce su valentía aunque no pueda aguantar sus celos. Micaela le califica de infame y Escamillo, a pesar de sufrir su agresividad y rencor, aún le llama “l'ami” y “beau soldat”. Don José ya no será más calificado, ni siquiera en el acto final. No es necesario, Frasquita dice que ella no estaría tranquila, si fuera Carmen y supiera que Don José estaba libre, y así se lo hace saber a ella.

Acto III

esc. 2: ... chien et loup ne font pas longtemps bon ménage... (se supone que Don José es el *chien*, valiente, leal y doméstico, por el comentario que sigue)

... le métier n'est pas sans péril pour ceux qui, comme toi, refusent de se cacher quand ils entendent des coups de fusils... (Carmen)

esc. 5: Je vais voir de près cette femme

Dont les artifices maudits

Ont fini par faire un infâme

De celui que j'aimais jadis;

(Micaela)

esc. 6: Quant à toi beau soldat...

L'ami tiens-toi tranquille,...

(Escamillo)

De **Escamillo**, su nombre y oficio bastan para que le reconozcan todos como un hombre valiente y temerario. Nadie mejor que el toro para reconocer estas cualidades. Sin embargo, la escena, tantas veces cortada absurdamente en las actuales representaciones, en la que, teniendo en sus manos la vida de Don José, le libera diciendo “J'ai pour métier de frapper le taureau/Non de trouer le coeur de l'homme”, muestra mejor que nada su carácter noble. No le asusta el peligro, va a las montañas en busca de la mujer que ama. Como Carmen, se toma alegremente la vida, y lúcido como ella, reconoce que “les amours de Carmen ne durent pas six mois”, pero no por ello deja de amarla.

Acto II

esc. 1: un torero qui s'est fait remarquer aux dernières courses de Grenade et qui promet d'égaliser la gloire de Montes et de Pepe Illo... (Frasquita)

...vous y trouverez des gens qui aiment fort tous ceux qui, comme vous, ont de l'adresse et du courage... (Zúñiga)

La madre, saliendo de la capilla, envía a Micaela, “fidèle messagère”, a buscar a su hijo para decirle que piensa en *el ausente*, que le perdona, que le espera y que desea que regrese (a ella, al orden), que se porte bien, y como premio se casará con la chica que ella ha escogido y que es prudente y agradable. Le envía un beso *por medio* de ella.

Don José acepta el mensaje y la mensajera que le recuerdan *el país* (la madre, la familia), recuerdos queridos que llenan su corazón de fuerza y de valentía para luchar contra el demonio del que iba a ser víctima. El beso que le envía la madre aleja el peligro y salva al hijo que ama a su madre y la *venera* (sacralizándola). Don José se arrepiente de sus anteriores errores y quiere que ella esté orgullosa de él.

Curiosamente sólo es calificada, en el acto tercero, escena segunda, por el mismo Don José, que la llama “bonne vieille femme”. Carmen repite la frase interrogando sobre ella.

III.6.4 Mercedes, Frasquita, Dancaire, Remendado.

Estos personajes aportan el carácter festivo y ligero, así como una visión idílica del mundo de la bohemia, desde la picaresca en el quinteto de “la tromperie”:

Acto II

esc.4: Quand il s'agit de tromperie,
De duperie,
De volerie,
Il est toujours bon, sur ma foi,
D'avoir les femmes avec soi,

Et sans elles,
Les toutes belles,
On ne fait jamais rien
De bien.

hasta los tonos heroicos del inicio del tercer acto:

Acto III

esc.1:

Notre métier est bon, mais pour le faire il faut
Avoir une âme forte,
Et le péril est en bas, le péril est en haut, il est en bas,
Il est partout, qu'importe?
Nous allons en avant, sans souci du torrent.
Sans souci de l'orage,
Sans souci du soldat qui là-bas nous attend,
Et nous guette au passage.
Sans souci nous allons en avant!

En la escena de las cartas las dos mujeres cantan el atractivo masculino del dinero y la gloria, de forma cómica en oposición a la tragedia de Carmen y al lirismo de Micaela:

Acto III

esc.2:

Moi, je vois un jeune amoureux	
Qui m'aime on ne peut d'avantage.	Mercedes
Le mien est très riche et très vieux,	
Mais il parle de mariage.	Frasquita
Je me campe sur son cheval	
Et dans la montagne il m'entraîne	Mercedes
Dans un château presque royal	
Le mien m'installe en souveraine.	Frasquita
De l'amour à n'en plus finir,	

Tous les jours nouvelles follies.	Mercedes
De l'or tant que j'en puis tenir,	
Des diamants... des pierreries.	Frasquita
Le mien devient un chef fameux,	
Cent hommes marchent à sa suite.	Mercedes
Le mien, en croirai-je mes yeux...	
Oui, il meurt, ah, je suis veuve et j'hérite	Frasquita
Parlez, encore, parlez, mes belles	
De l'avenir donnez-nous des nouvelles,	
Dites-nous qui nous trahira,	
Dites-nous qui nous aimera	Mercedes y Frasquita
Fortune!	Frasquita
Amour!	Mercedes

Finalmente, expresan las tres gitanas el medio, no por conocido menos útil, que tienen para conseguir lo que desean, utilizando el deseo del otro.

Acto III

esc.3:

Quant au douanier c'est notre affaire,
 Tout comme un autre il aime à plaire,
 Il aime à faire le galant,
 Laissez-nous passer en avant.
 ...
 Il ne s'agit pas de bataille,
 Non, il s'agit tout simplement
 De se laisser prendre la taille
 Et d'écouter un compliment.
 S'il faut aller jusqu'au sourire,
 Que voulez-vous? on sourira,
 Et d'avance, je puis le dire,
 Le contrabande passera!

III.6.5.Los coros

Una verdadera interpretación dionisiaca de la vida es el canto el baile y la alegría irracional. Todo ello queda patente por el tipo de música que Bizet da no solo a Carmen y Escamillo, sino también a otro de los principales protagonistas de la ópera: la gente, en sus varios aspectos.

La partitura contiene muchos más conjuntos y coros que arias y duetos. La función de los coros no es la de expresar una idea particular, patriótica, militar o religiosa - como en Verdi o Mussorgsky, por ejemplo - sino la de dar voz a la alegría y libertad en la vida de cada día. Los valores oficiales y la autoridad son a menudo el blanco de esta voz popular, desde el ácido e irónico comentario de los niños sobre el pomposo cambio de guardia al abucheo al alguacil del último acto; desde la insolencia de las cigarreras cantando el placer de fumar a la amoralidad de los contrabandistas pidiéndoles ayuda:

..quand il s'agit de tromperie, de duperie, de volerie, il est toujours bon, sur ma foi, d'avoir les femmes avec soi.

Hay más que un poco de inmoral anarquismo en todo ello, lo cual no dejó de horrorizar al público en las primeras representaciones. Además de aportar el tono festivo y cómico, los coros anuncian, subrayan o se oponen a la actuación de los personajes principales.

El coro de chiquillos, antes de la aparición de Don José, es una parodia de lo militar en su aspecto más superficial.

Les épaules en arrière
Et la poitrine en dehors,
Les bras de cette manière
Tombant tout le long du corps;

Las cigarreras, antes de la entrada de Carmen, enfatizan la inconsistencia de los amores, que como humo se suben a la cabeza, pero que como el humo se desvanecen.

Cela monte gentiment

A la tête;
Tout doucement
Cela vous met l'âme en fête.
Le doux parler des amants
C'est la fumée;
Leurs transports et leurs serments
C'est la fumée.

Anunciando la llegada de Escamillo, el coro canta los *Vivat*, que acompañan a los grandes hombres políticos o del espectáculo.

Vivat, vivat le Torero
Vivat, vivat l'Escamillo
Vivat, vivat.

Antes de la aparición de Micaela en las montañas, el coro de contrabandistas acompañará a Frasquita, Mercedes y Carmen en el canto que confirma la manipulación del placer, y que subraya por la oposición total de contenidos, la canción nostálgica de la "pura" Micaela.

Quant au douanier c'est leur affaire!
Tout comme un autre il aime à plaire!
Il aime à faire le galant!
Oui, passez en avant!
Ah! Laissons-les passer en avant!

Finalmente, esperando la llegada de Escamillo a la plaza, los coros le anuncian como aquel que viene a terminar el drama, empezado por el alguacil, los picadores, banderilleros y chulos; pero será Don José quien “frappe le dernier coup”:

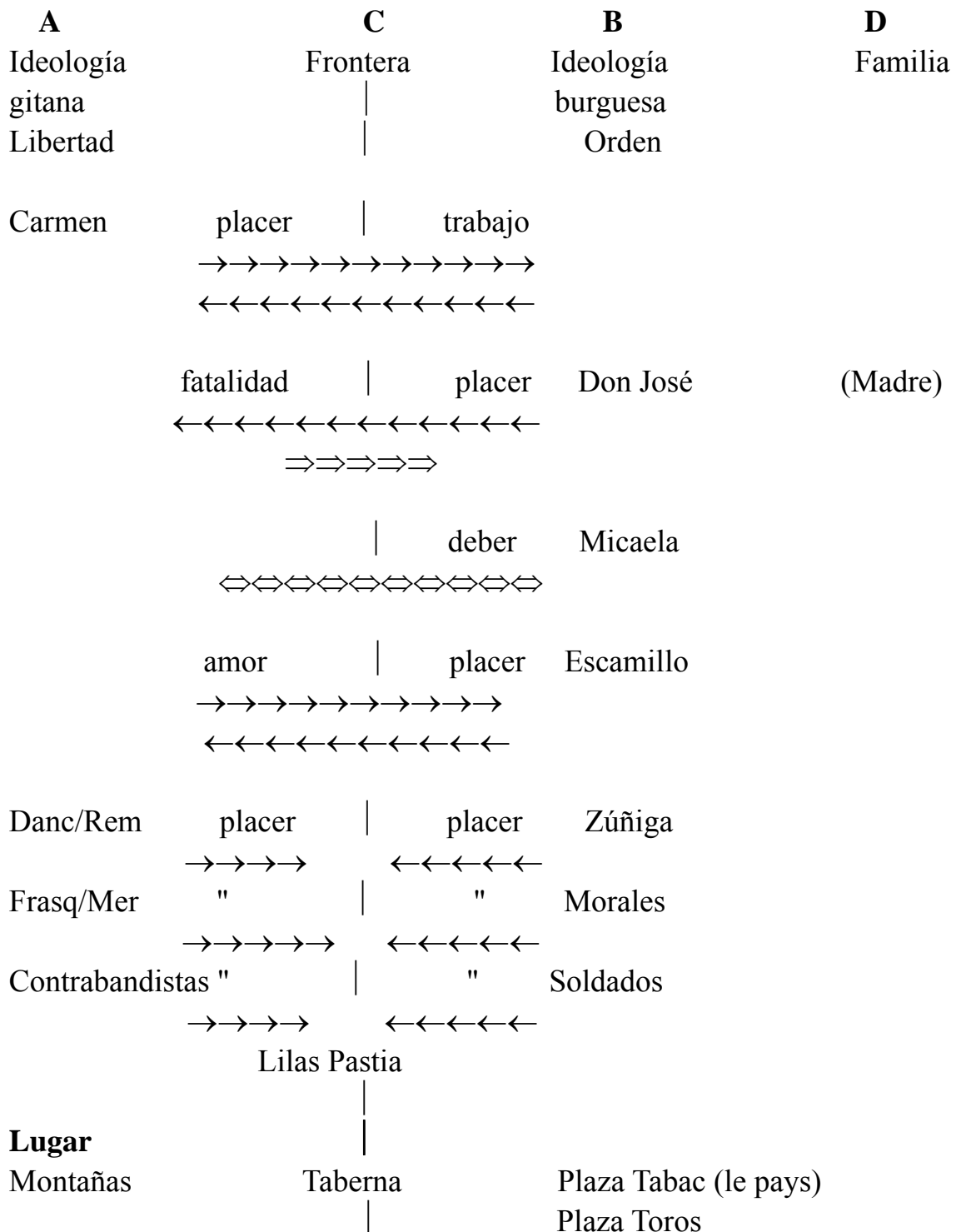
C'est l'Espada, la fine lame,
Celui qui vient terminer tout,
Qui paraît à la fin du drame
Et qui frappe le dernier coup.

III.6.6 Espacio y lugar.

Esta obra es particularmente sensible al análisis del espacio. En primer lugar, ya en la novela, persistiendo en la ópera y en la mayoría de las versiones posteriores, la determinación geográfica del *lugar* de la acción permite establecer un *espacio* determinado: Sevilla - **el Sur** - en el que la gitana, aunque extranjera se mueve con libertad, en contraposición con el origen geográfico de sus protagonistas masculinos: Don José vasco, Mérimée francés - **el Norte**.

Además, se trata de la posibilidad o imposibilidad de que los personajes cambien o se desplacen del espacio social que les es propio. Tomamos el espacio, como un paradigma social o ideológico que viene reforzado por la localización (lugar) escénica en donde uno de los grupos es dominante.

Espacio



Los espacios **A** y **B**, son cerrados, opuestos y enemigos entre sí. Entre el espacio del Orden, **B** y el de la Libertad, **A**, las flechas van en un solo sentido.

La gente de orden se desplaza a la taberna en busca de placer, que pueden compartir con el grupo **A**.

Carmen, que trabaja en la tabacalera, puede desplazarse, momentánea y libremente, al **B**, lo que no hacen los otros miembros del grupo **A**, que sólo llegan a la frontera, **C**.

Don José, forzado por las circunstancias, pasará del **C**, a donde ha ido por placer, al **A**, y anhelará el regreso al **B**, incluso “sous d'autres cieux”, pero no lo conseguirá más que con la muerte.

Micaela se ve obligada a pasar al lugar del grupo **A**, para devolver a Don José al mundo de la familia, **D**.

Escamillo se pasea por ambos grupos, y su espacio, como el de Lilas Pastia, está en la frontera.

Sólo los cuatro personajes principales pasaran de uno a otro espacio, aunque sea por un momento:

Carmen - trabajo, Micaela - recuperación de Don José, Escamillo - pregunta amorosa. La imposibilidad de pasar definitivamente, de uno a otro grupo, en el caso de Don José, es lo que configura la tragedia.

Existe otro espacio, fuera de escena, que queda incluido en **B**. Este espacio, **D**, es La madre, la familia, y Don José es el único personaje que está determinado por este lazo. Micaela es huérfana y sólo entrará en este mini-espacio cuando se case con él. Don José, que está en **B**, pero que su madre quiere que pase a **D**, y Carmen a **A**, se encuentra entre estas dos opciones que no tienen más solución que la muerte.

El lugar de la madre es también confuso, “le village”, ¿cúal?, ¿a diez leguas de Sevilla, o en el País Vasco? Da igual: “là bas,... sous d'autres cieux”.

La ópera se divide en cuatro actos, para los cuales Bizet compuso veintisiete números musicales. Excepto el segundo, todos los actos tienen por escenario un lugar abierto: la plaza frente a la Fábrica de Tabacos, en el

primero, las montañas en el tercero, el exterior de la plaza de toros en el cuarto.

Los lugares abiertos del primer y cuarto actos son urbanos: en ellos las convenciones y los rituales sociales dominan a los personajes, rigen su comportamiento y dirigen su sentir: el trabajo, el ejército, la fiesta (los toros) no son únicamente el fondo sobre el que actúan esos personajes, sino que constituyen la estructura misma de la acción. Pero el conflicto nace de la falta de integración de los personajes en esos ambientes.

El hecho de que Carmen trabaje en la Fábrica de Tabacos ya la define como alguien de baja condición³⁹, del mismo modo que Don José, en su camino de ex-seminarista a militar y de militar a contrabandista y bandolero, lo que está mostrando es su propio itinerario interior en tanto que individuo en la pendiente. La conjunción de ambos resulta atípica para la época. Por el contrario, las figuras de Micaela y Escamillo emergen como los prototipos clásicos de la heroína y el héroe: ingenua, abnegada y sin medios de subsistencia propios o definidos ella; viril, lúcido ("a Carmen los amores no le duran más de seis meses") y triunfante en su profesión o actividad él. Es curioso, y significativo, que a ella se la caracterice con largas trenzas rubias, a la manera de una muñeca. Alguien dijo que en algunas representaciones más que vasca parecía holandesa. Su imagen deriva evidentemente del comentario de Mérimée cuando hace decir a Don José que las únicas mujeres en las que pensaba eran - antes de conocer a Carmen - las de su tierra, "vestidas con saya azul y de largas trenzas". No menciona en ningún lugar que esas trenzas fuesen rubias, que sí lo son en el grabado de Doré, y la mejor forma de oponerla a la gitana Carmen era convertirla en una especie de valquiria. Servidumbres de la iconología.

Escamillo es, como Micaela, una necesidad estructural de la obra: para los autores del libreto era claro que, puestos a concentrar en un solo rival, por imperativos de tiempo y fuerza dramática, todos los que en el texto de Mérimée atormentaban a Don José, éste debería tenerse con alguien de superior envergadura, tanto a nivel dramático como social. Escamillo es el héroe en la misma medida en que Don José es el anti-héroe. ¿Qué más lógico que, aprovechando la presencia del picador Lucas en la novela, se pensase en utilizar un torero para el cometido? Y, puestos a utilizar un torero, ¿por qué no hacer de éste un matador en vez de un picador? Ya en la

época las connotaciones de superioridad del primero respecto al segundo en cuanto a *status* no admitían duda alguna. Además, para todo el mundo el matador es el torero por antonomasia.

Hay un tercer lugar, abierto, éste de carácter rural: las montañas, refugio de bandoleros y contrabandistas, tierra de los hombres libres. Es en ese espacio libre donde el conflicto se confirma: aparecen en él el desamor de Carmen, la previsión de la muerte de la madre de Don José por boca de Micaela, Escamillo provocando con su presencia y sus palabras un anticipo de tragedia no consumada, la lectura de las cartas, que será la previa constatación de lo que, en su momento, ocurrirá... La montaña, el aire libre, lejos del orden, en tanto que lugar donde la verdad se revele.

Y queda, por último, el lugar interior. Por su oposición a los otros, hay que definirlo como un espacio *frontera*. Allí es donde se materializa el itinerario descendente de Don José a través de la seducción, la pasión, la debilidad, el conflicto, su forzado cambio de bando... Y es también en ese espacio abierto, lugar cerrado, en la taberna de Lillas Pastia, donde se establece el espacio "*frontera*" de los encuentros de Carmen con Zúñiga, con Escamillo y con Don José (el definitivo). Ese es el *no man's land*, la tierra de nadie de la desdichada historia.

III.6.7 Tiempo

En la novela la anécdota comienza en el primer capítulo, con el encuentro del viajero, Mérimée, que nos presenta al héroe que descansa en un idílico y escondido lugar. En el segundo capítulo, en las transitadas orillas del Guadalquivir tiene lugar el encuentro con Carmen unos días más tarde; parte el viajero, y de regreso a Córdoba, se enterará del fatal destino al que está condenado el personaje que encontró al principio. En el tercer capítulo la acción retrocede a un tiempo anterior a la presencia del viajero, un tiempo en el que se inició la tragedia, y que recorriendo el camino engloba al "hoy" de la conversación viajero/condenado. El cuarto capítulo, con su estudio intemporal de las costumbres gitanas englobará toda la anécdota y el tiempo cronológico desaparecerá, facilitando la mitificación de la historia.

No coincide el tiempo cronológico con la exposición diacrónica de la narración, y en las versiones representadas, al desaparecer el autor/viajero, desaparece toda la riqueza de este vá y ven de tiempo que el autor utiliza para acercar la anécdota al lector al hacerle partícipe de su propia experiencia personal. En el mejor de los casos alguna de estas representaciones incorpora alguno de los datos aportados sobre el carácter de los personajes, a la historia lineal que suelen presentar.

La ópera, dividida en cuatro actos sigue el *tiempo* de toda historia lineal: encuentro, seducción, disputa y ruptura.

Por otra parte, el *tiempo*, como símbolo de opuestos, está presente ya en la novela y la ópera lo hace suyo, magnificando lo que se intuye en el texto de Mérimée - el autor encuentra a Don José bajo un sol de plomo, y a Carmen “à l'heure où l'on ne voit plus rien” - que en cualquier caso precisaba de la concentración a que el libreto de la ópera procede para adquirir toda su significación: la noche como tiempo de Carmen.

El segundo y el tercer actos, la taberna de Lillas Pastia y las montañas, se desarrollan en la oscuridad que permite a Carmen erigirse en personaje dominante; en el primero y el último, a plena luz del día, Carmen conoce a Don José, es arrestada, y muere a manos de él.

III.7 LOS TEMAS:

Los temas que se entretajan en la novela y que, más o menos enfatizados, acompañan a Carmen en todas sus versiones, quedan en la ópera subrayados no sólo por el libreto sino también por la música, que les ha dado un protagonismo universal.

III.7.1 El amor

En las árias de los principales personajes podremos ver la diferente perspectiva con que cantan al amor.

Habanera/Carmen

La célebre Habanera de Carmen, es explícita por sí misma e introduce al espectador en uno de los parámetros principales de la obra: Amor - libertad, Amor - no condicionado, Amor sin ley, rebelde, que no se puede domesticar.

L'amour est un oiseau rebelle
Que nul ne peut apprivoiser,
[...]
Tu crois le tenir, il t'évite,
Tu veux l'éviter, il te tient.
L'amour est enfant de Bohême,
Il n'a jamais connu de loi;

Carmen, siendo solicitada por muchos, elige aquel que no le hace caso, y como si de un pájaro se tratara, ella busca y provoca este amor que sabe que conseguirá aunque las consecuencias pueden ser fatales, y por eso le previene.

L'un parle bien, l'autre se tait;
Et c'est l'autre que je préfère,
Il n'a rien dit, mais il me plaît.
[...]
Il vient, s'en va, puis il revient...
[...]
Si tu ne m'aimes pas, je t'aime
Si je t'aime, prends garde à toi!

En esta canción el amor es visto como: libertad
provocación - juego
fatalidad - prevención

Toreador/Escamillo

Sigue en orden diacrónico, en el segundo acto, la Canción del Toreador, que recoge paralelamente los temas de la Habanera. Escamillo ve el amor como premio y estímulo al coraje. Ve el amor como un combate, y como un placer, pero también prevé un posible fatal desenlace. El toro, como el pájaro, "va, viene y golpea de nuevo".

Votre toast... je peux vous le rendre,
Señors, car avec les soldats
Les toreros peuvent s'entendre,
Pour plaisir ils ont les combats.
Le cirque est plein, c'est jour de fête,
[...]
Car c'est la fête du courage,
C'est la fête des gens de coeur.
Toreador, en garde,
Et songe en combattant
Qu'un oeil noir te regarde
Et que l'amour t'attend.
[...]
Le taureau va, vient, frappe encor...

En esta canción el amor es visto como: premio
combate - placer
prevención - fatalidad.

La Fleur.../Don José

Aún en el segundo acto, llega también el turno de Don José, y del juego de la conquista y el placer del combate, pasamos a la sumisión a una fuerza desconocida y a la posesión - objetivación del otro, “j'étais une chose à toi”. La flor - amor, se ha secado, pero su olor emborracha, y Don José no se siente lúcido, no busca el amor ni el placer, sufre el destino y maldice la causa que le convierte en "algo" que pertenece a otro/a.

La fleur que tu m'avais jetée,
[...]
Flétrie et sèche, cette fleur
Garde toujours sa douce odeur
[...]
De cette odeur je m'enivrais
[...]
Je me prenais à te maudire
à te detester, à me dire

Pourquoi faut-il que le destin
l'ait mise là sur mon chemin?
[...]
Car tu n'avais eu qu'à paraître,
qu'à jeter un regard sur moi,
pour t'emparer de tout mon être,
et j'étais une chose à toi
Carmen je t'aime

En esta canción el amor es visto como: destino
maldición sumisión - objetivación

Il est ici.../Micaela

Finalmente **Micaela**, en el tercer acto, cuando sola va en busca de Don José para llevarle a su madre, ilustra el amor - deber. Disculpa, maternalmente, a Don José, víctima de la mujer peligrosa, pero sin embargo rechaza al hombre “infâme” en el que se ha convertido. Ya no le ama, lleva el mensaje de perdón de la madre, pero ella no perdona. Viene a romper la cadena que une Don José a Carmen apelando a la madre que se muere, sin involucrar sus propios sentimientos.

Il est ici, je le verrai...
et le devoir que m'imposa sa mère
sans trembler je l'accomplirai.
[...]
Je vais voir de près cette femme
dont les artifices maudits,
ont fini par faire un infâme
de celui que j'aimais jadis;
elle est dangereuse, elle est belle,
mais je ne veux pas avoir peur,
je parlerai haut devant elle.
Ah! Seigneur,
vous me protégerez!

En esta canción el amor es visto como: deber
Castigo - orgullo

III.7.2 La libertad

El segundo acto es el de la exaltación de la libertad. Estamos en la taberna de Lillas Pastia. Los contrabandistas, por fin solos, hacen sus planes. Carmen no les quiere acompañar, se dice enamorada. El Dancaire quiere imponer su voluntad de jefe

En voilà assez; je t'ai dit qu'il fallait venir, et tu viendras... je suis le chef

a lo que Carmen tranquilamente responde:

Et, tu crois que je t'obéirai?...

La libertad que vive Carmen, no acepta jefes ni imposiciones. Se expresa libremente siguiendo su voluntad. Si entendemos por deber "lo que hay que hacer", el deber de Carmen es vivir la libertad.

Se oye a Don José que viene cantando, fuera de escena, una canción de soldado, como un Dragon dispuesto a hacer morder el polvo al adversario. Los negocios de amor y honor son la esencia del buen soldado

Affaire d'honneur,
Affaire de coeur,
Pour nous tout est là,
Dragons d'Alcala!

Frasquita y Mercedes comentan la belleza del muchacho. El Dancaire, para no perder el respeto de los otros y de sí mismo, propone una alternativa: que el Dragon se una al grupo. Carmen lo duda, no es una buena idea, él es demasiado ingénuo. Entonces ¿por qué le ama? “Parce qu'il est joli garçon donc et qu'il me plaît.”

Se van los contrabandistas y cuando entra Don José, Carmen está sola esperando. Los primeros reproches, ¿cómo no has venido antes?, sólo hace dos horas que salí de la prisión, pero tenías una lima y dinero, ¿por qué no salías antes?

Don José: Que veux-tu? J'ai encore mon honneur de soldat, et désertir me semblerait un grand crime...

Un "encore" premonitorio acompaña a "mon honneur", que es para Don José lo que la libertad para Carmen, el concepto en el cual y por el cual vive.

La gitana recoge la moneda que él le devuelve y encarga todo tipo de caprichos para comer y beber. Empieza el juego amoroso que ya, desde su punto de partida, enfrentará a los amantes, él, como víctima, disculpa sus errores por el amor, ella, su amor por la ley gitana del agradecimiento.

Don José: L'on m'a mis en prison, l'on m'a ôté mon grade, mais ça m'est égal

[...]

parce que je t'aime, parce que je t'adore

Carmen: Parce que tu m'aimes?

[...]

Je paie mes dettes... c'est notre loi à nous autres bohémiennes... je paie mes dettes, je paie mes dettes.

Carmen también tiene leyes, leyes que acepta porque no vienen de una persona, son leyes que la identifican con el grupo.

Ante la mesa repleta de golosinas empieza la provocación:

...ton lieutenant était ici tout à l'heure [...] ils nous ont fait danser la Romalis...

[...]

Et quand j'ai eu dansé, ton lieutenant s'est permis de me dire qu'il m'adorait...

[...]

Est-ce que tu serais jaloux, par hasard?

Y Carmen que ha provocado los celos, como antes provocó a los hombres y eligió al que no respondía a sus encantos, desprecia al que cae en la trampa,

Et bien, si tu le veux, je danserai pour toi maintenant, pour toi seul.

Carmen sigue el juego de la seducción, buscando las castañuelas que pretende que él ha escondido.

Y aquí, la danza gitana del principio del acto seguida de la exaltación del torero, llegan a su punto de condensación erótica en la danza tarareada de Carmen que representa el triunfo de la voluptuosidad.

Pero mezclándose al tarareo y confundiéndose con él, suena la militar trompeta, presentida por la canción del Dragon d'Alcala, rompiendo la trayectoria lúdica que hasta entonces había llevado Carmen, y aparece el conflicto, nudo que la obra desarrolla y que queda focalizado en este momento.

Don José: Attends un peu, Carmen, rien qu'un moment, arrête.

Carmen: Et pourquoi, s'il te plaît?

Don José: Il me semble, là bas...

Oui, ce sont nos clairons qui sonnent la retraite.

Ne les entends-tu pas?

Cree Don José que sus leyes y valores son universales y que Carmen comprenderá que la fiesta ha terminado, pero ella, a punto de enfadarse, aún intenta jugar y ganar la partida

Bravo! bravo! j'avais beau faire... Il est mélancolique

De danser sans orchestre. Et vive la musique

Qui nous tombe du ciel!

La, la, la, la, la, la, la, la, la, la.

La trompeta se acerca y se aleja de nuevo mientras Carmen danza, pero Don José se levanta y tomándola del brazo la obliga a pararse.

Tu ne m'as pas compris... Carmen, c'est la retraite... Il faut que, moi, je rentre au quartier pour l'appel.

Il faut que... El deber gana la partida, y Carmen, mala perdedora, está furiosa. No lo entiende

Au quartier! Pour l'appel!

Ah! j'étais vraiment trop bête.

Estaba a punto de amarle

Je crois, Dieu me pardonne,
Qu'un peu plus, je l'aimais.

El se está vistiendo para irse. Furiosa le tira el morrión, el sable y la cartuchera, y de nuevo, le llama canario. Don José sufre, no soporta que ella se burle de él ya que “jamais femme avant [ella] toi avait troublé [su] mon âme”. Pero ella no le cree

Don José: Ainsi tu ne crois pas

A mon amour?

Carmen: Mais non!

Sigue la pelea, y finalmente, furioso, agarra a Carmen y la obliga a oír la canción de amor, donde después de la turbación, habla de embriaguez, para finalmente declararse “une chose à toi”. Carmen aprovechará este momento de debilidad para, recordando las recomendaciones del Dancaire, intentar seducirle con la libertad

Non, tu ne m'aimes pas

Car si tu m'aimais

Là bas tu me suivrais

Y a pesar de que él intenta interrumpirla, ella sigue explicando ese *là bas*: la montaña, él a caballo y ella a la grupa, sin retreta que corte sus amores, sin oficiales a los que obedecer, recorriendo los campos bajo el cielo abierto, la vida errante, el universo como patria y la voluntad como ley, pero sobre todo, esa cosa tan embriagadora: la libertad. A pesar de la fuerza de esas imágenes, Don José no la escuchará:

Non, je ne veux plus t'écouter...

Quitter mon drapeau... désertier

C'est la honte, c'est l'infamie

Je n'en veux pas!

El honor, el deber ganan de nuevo, y Carmen, que se creía enamorada, que estuvo a punto de amarle, ya no le ama:

Carmen: Eh bien, pars!

Don José: Carmen, je t'en prie...

Carmen: Non, je ne t'aime plus, va je te hais!

Aquí se acaba la historia de amor. Don José no es libre, su código de honor está por encima del amor y ella le despide,

Adieu, adieu pour jamais!

Ya se va, pero... aparece Zúñiga, que sorprendido y vejado por el hecho de que ella haya preferido a un soldado, le despide groseramente. Don José se detiene y Zúñiga le golpea y le insulta.

Los celos, pero sobre todo el honor ultrajado por ese insulto y esos golpes, lograrán lo que Carmen no había conseguido con todas sus zalamerías, que Don José pierda la cabeza, que se enfrente a su oficial.

A los gritos de Carmen acuden los contrabandistas, que separan a los dos hombres, y se llevan a Zúñiga amenazándole para que no les denuncie. La escena es irónica y divertida. Ambos bandos se conocen y saben que sólo es una jugada ganada/perdida, pero que la partida continúa.

Don José se ha quedado desclasado. Su sentido del honor le ha jugado de nuevo una mala pasada, como la que le obligó a salir de Navarra, y ante la pregunta de Carmen: “Es-tu des nôtres maintenant?”, responde: “Il le faut bien”. La respuesta no le gusta a Carmen:

Ah! le mot n'est pas galant,

Mais qu'importe, va, tu t'y feras

Quand tu verras

Comme c'est beau la vie errante,

Pour pays l'univers, pour loi ta volonté,

Et surtout la chose enivrante,

La liberté, la liberté.

Ya no hay amor, sino un himno exaltado a la libertad al que se une la voz de Don José, cerrando el segundo acto en un ambiente de alegría y exaltación.

La libertad, a Carmen, le cuesta la vida. En el tercer acto

Don José: Tu ne m'aimes plus, alors?

Carmen: Ce qui est sûr, c'est que je t'aime beaucoup moins qu'autrefois [...] Je ne veux pas être tourmentée ni surtout commandée. Ce que je veux, c'est être libre et faire ce qu'il me plaît.

Don José: Tu es le diable, Carmen?

Carmen: Oui...

Para Don José esta libertad es diabólica. Pero a él, el sentimiento del honor, también le lleva a la muerte.

En el cuarto acto, ante las súplicas de Don José, Carmen no cede, e insiste

Jamais Carmen, ne cédera,
libre elle est née, et libre elle mourra.

Don José aún quiere salvarla y salvarse él del fatal destino. Cuando ella confiesa que ama al torero, la verdad de su fracaso no puede ser obviada.

Ainsi le salut de mon âme,
Je l'aurai perdu, pour que toi,
Pour que tu t'en ailles, infâme!
Entre ses bras, rire de moi...

El sentimiento del honor se confunde aquí con la salvación de su alma. Don José pierde el control y ella la vida y la libertad.

III.7.3 El destino

En la canción de amor (*La fleur...*) de Don José aparece por primera vez la palabra destino, aunque éste ya haya sido evocado con los “prends garde” de Carmen y “en garde” de Escamillo,

Pourquoi faut-il que le destin
L'ait mise là sur mon chemin...

pero es en el tercer y cuarto actos, cuando este destino-fatalidad se enseñoorea del drama.

Carmen: Tu me tuerais, peut-être... à la bonne heure... j'ai vu plusieurs fois dans les cartes que nous devons finir ensemble. Bah! arrive qui plante...

De nuevo Don José se asusta ante este fatalismo diabólico,

Tu es le diable, Carmen.

El trío de las cartas, gracioso y alegre al principio con los ensueños sentimentales de Frasquita o interesados de Mercedes, adquiere el patetismo, propio de las tragedias clásicas en que el hombre es víctima del fatal destino.

Dans le livre d'en haut, si ta page est heureuse,
Mêle et coupe sans peur,
La carte sous tes doigts se tournera joyeuse
T'annonçant le bonheur.
Mais si tu dois mourir, si le mot redoutable
Est écrit par le sort,
Recommence vingt fois... la carte impitoyable
Répétera: la mort!
[..]
Encor! Encor! Toujours la mort.

Pero es con la música de Bizet como el tema del destino queda mejor subrayado. Ya cuando el Preludio parece haber terminado, después de una larga pausa, el tema del Destino, de la Fatalidad, de Carmen, se deja oír. Este tema es el único que puede considerarse un *leitmotiv* en el sentido

wagneriano,⁴² ya que sufre transformaciones según la situación. Este tema que sólo pertenece a la orquesta, acompañará a Carmen y subrayará los momentos álgidos, como las músicas de miedo en las películas de terror.

III.7.4 La muerte

Esa muerte anunciada por Don José a Escamillo, en la pelea de las montañas

Frappe ou bien meurs. Ceci n'est pas un jeu.

y a Carmen, cuando ésta quiere que se vaya con Micaela

La chaine qui nous lie
Nous liera jusqu'au trépas.

y que el coro le devuelve

La chaine qui vous lie
Se rompra par toi

conciérne primero a ese personaje ausente, pero determinante para Don José: la madre.

Micaela: Hélas, José, ta mère se meurt et ta mère
Ne voudrait pas mourir sans t'avoir pardonné
Don José: Ma mère... elle se meurt...

Y ésta es la única y poderosa razón que separa al celoso soldado de su víctima-verdugo.

Sin madre, Don José, ha perdido el país, la familia, ¿que le queda?

Le quedan aún la esperanza y los recuerdos (acto IV)

Ante el fatalismo de Carmen, que advertida por Frasquita de la presencia de Don José en la plaza, va en su busca y se niega a seguirle

Carmen: Non, je sais bien que c'est l'heure,
Je sais bien que tu me tueras,
Mais que je vive ou que je meure
Non! Non! Non! je ne céderai pas
Don José: Carmen il est temps encore.
Oui, il est temps encore...
O ma Carmen, laisse-moi te sauver, toi que j'adore!
Ah laisse-moi te sauver
Et me sauver avec toi.

Olvidando el sentido del perdón con el que ha iniciado la reconciliación, acude a este mismo pasado, del que se avergüenza y lo pone a sus pies, con un “s'il le faut” que demuestra que lo hace forzado por las circunstancias, no libremente.

Je ne menace pas, j'implore, je supplie;
Notre passé, Carmen,
Notre passé je l'oublie,
Oui, nous allons tous deux
Commencer une autre vie,
Loin d'ici, sous d'autres cieux.
[...]
Eh bien, s'il le faut, pour te plaire,
Je resterai bandit, tout ce que tu voudras
[...]
Ah! souviens-toi, souviens-toi du passé!
Nous nous aimions naguère!

Carmen sabe que no puede ir contra el destino, e insiste en la provocación. Ahora ella ama a Escamillo.

Je l'aime
Je l'aime et devant la mort même
Je répéterai que je l'aime.

No basta. Carmen tiene que cerrar el círculo fatal, iniciado cuando le lanzó la flor, tirando el anillo.

El perdón, el amor, la promesa, no hacen efecto en ella. Se trata pues de un demonio y Don José debe matarla.

Eh bien damnée...

Hay una sacralización en el vocabulario de esta última escena. El honor deviene "le salut de mon âme", Don José quiere salvarla (de su vida de pecado) y salvarse con ella bajo otros cielos. Como un sacerdote "se ve obligado" a sacrificar a "la condenada"

Para Don José la muerte es trágica y es la única salida honorable a su pasión, y solo puede matar a Carmen cuando pierde el control de sí mismo frente al insulto. Para Carmen la muerte es algo natural, predestinado, que debe ocurrir, y que ya sabe y acepta. Carmen va en busca de la muerte con la misma ligereza y autenticidad con que ha provocado al soldado que no la cortejaba. Es esa misma ligereza la que vive Escamillo enfrentándose al toro; lo primero que ofrece a Carmen es pronunciar su nombre cuando mate al próximo toro. Es su familiaridad con la muerte lo que atrae a Carmen.

Para Georges Steiner:

Esta lucidez para con la muerte es lo que da al relato su inmensa fuerza. Aunque ella ha leído la inminencia de la destrucción en sus cartas de adivinación, aunque ve el crimen en las estrellas y los posos de café, Carmen no hace nada para evitar el cuchillo de Don José. [...] Este es el sentido del cuento, y pulsa una de las más grandes y ocultas cuerdas de la subversión humana. En todos nosotros acecha, en algún momento, la idea de la descarnada que se burla, la idea de invocarla para descorrer el velo de su misterio y verla como es, un espantajo importunador, un mendigo que llama a las puertas de nuestra libertad.⁴³

III.8. SOBRE LA MUSICA.

La aportación original de Bizet al viejo problema de adecuar la música al drama, la sinfonía a la declamación, fue la de crear una *tensión* entre la acción y el discurso musical, sin intentar fusionar ambos.

La música no contiene el drama, pero lo subraya, contrastando con las actitudes de los personajes en muchas ocasiones y, en otras, potenciándolas. No basta con oír, hay que ver.

Otra aportación es el desarrollo psicológico de los personajes: Don José pierde su dulzura del principio (dúo con Micaela) y en el transcurso del tercero y cuarto acto deviene imperioso, tenso y violento. La introducción de Micaela (no sólo por las razones técnicas anteriormente expuestas), representando la familia y el orden destrozados por la irrupción de la pasión, permite un juego de contrastes musicales que contribuyen a la descripción psicológica de los personajes. Comparte con Don José un lenguaje lírico musical de tiernos e intensos sentimientos, totalmente opuesto a los bailes y cantos de Carmen.

En el segundo acto, al lírico registro de Don José en *La fleur...*, responde Carmen con el ritmo de tarantela del *Là bas dans la montagne*, lo que impide un dúo equilibrado y subraya las diferencias ideológicas de ambos personajes. Es obvio que, ni siquiera musicalmente, pueden hablar el mismo lenguaje.

El carácter de Escamillo es otra aportación importante de la ópera a la historia de Mérimée, siendo el torero la encarnación de la virilidad. Mediante el equilibrado dúo masculino de las montañas, Bizet pone de relieve esta cualidad también presente en Don José, que quedaba olvidada en sus diálogos con las mujeres. Al vencer Don José al torero, no aceptando la querrela como un juego, muestra la veracidad de su pasión y su capacidad de lucha, mientras que el amor de Escamillo se muestra como galantería, coqueteo, al igual que el de Carmen rechazando a Zúñiga. La igualdad de sentimientos de Carmen y Escamillo queda patente en el rápido dúo del acto cuarto en el que se hablan de amor.

El misterio y la fascinación de Carmen se deben a que no conseguimos una clave psicológica coherente de los más profundos motivos de sus actos, ni de la jerarquía de sus amores.

Sólo afirma repetidamente que es libre y piensa seguir siéndolo. ¿Ama a Don José? No lo dice exactamente: “il est beau garçon et il me plaît”. Evidentemente ella le elige, lanzándole la flor, quizás porque él es diferente

de los otros hombres y no sólo no la corteja sino que ni siquiera la mira. La música lanza entonces el tema del Destino, evitando todo comentario sobre sus sentimientos. Carmen se siente intrigada por ese hombre para quien el amor no es un juego, y finalmente desafía a la muerte yendo en su busca, a pesar de todas las advertencias.

No se trata de un intento idealista de sublimación del amor, sino de algo aparentemente absurdo; es algo que ella debe hacer para seguir siendo ella. Esta muerte es totalmente distinta a las de Isolda, Manon o La Traviata. Enfrentándose a Don José con valentía, Carmen proclama su libre voluntad y afirma su ego. Deliberadamente elige completar su destino, y ahí se encuentra la esencia de la tragedia: en encarar la muerte no como un rechazo idealista de la vida, sino como un pleno consentimiento a la vida misma.

Hay un momento, en el segundo acto, en que sin palabras la música condensa el enfrentamiento entre las dos concepciones ideológicas que constituyen el drama. Carmen, feliz de ver libre al soldado, quiere agradecerle su propia libertad del modo que le es propio, con sensualidad hacia el placer; después de haberle aguijoneado con los celos y jugado con la búsqueda de las castañuelas, pasa al acto de la seducción (obsérvese la similitud con la estructura de la corrida). Con el lento *Tra-la-ra-la-la-la...* entramos en su magia. Son unos pocos segundos, y en seguida una trompeta, lejana aún, mezcla sus notas con la voz seductora. Don José reconoce "la voz de su amo", la del deber, y quiere interrumpir la danza; pero Carmen sigue, y celebra con ironía que la música la acompañe; pero la trompeta, al acercarse, se sobrepone a su voz, y el deber se impone sobre el placer. Cuando la trompeta se aleja, la suerte ya está decidida, Don José ha hecho su elección, él también se irá. Estos pocos minutos magistrales son el centro musical, tanto en tiempo como en tema, de la ópera, y Roland Petit lo comprendió así, ya que en su célebre *Ballet de Carmen*⁴³, este tema es, alargado, el principal.

Finalmente, algunos comentarios sobre las características "españolas" de la música de Bizet. La Habanera, titulada por su autor primigenio, Yradier, "El Arreglito", pertenece a sus *Canciones Españolas*, que incluyen melodías de este y del otro lado del mar. Bizet la utilizó sin cambiar casi nada. Respetó la melodía y, en cambio, la armonizó distintamente, utili-

zando solamente tres acordes e introduciendo la disonancia de las notas de paso.

Está también la provocadora aria de Carmen en el primer acto, cantada a Zúñiga pero dirigida en realidad a Don José. Conocida como "la seguidilla", está inspirada en ese cante castellano, cuya variante flamenco-andaluza es la "seguiriya". Parece ser que la melodía tendría su origen en una canción satírica de Ciudad Real y podría haber llegado a conocimiento de Bizet por medio de su amigo el violinista Sarasate.

Por último, además de la canción gitana del acto segundo, de reminiscencias asimismo españolas, está la influencia reconocida de Manuel García, tenor y compositor español, padre de las famosas cantantes Malibrán y Paulina Viardot-García, así como del profesor de canto de su mismo nombre. socio y amigo de Rossini y cuya mayor contribución a la historia de la música debe haber sido el introducir en América la ópera italiana. Bizet adaptó de él un *polo*, "Cuerpo bueno, alma divina", como interludio entre los actos tercero y cuarto, aparte de que en varias ocasiones a lo largo de la obra asoman, de vez en cuando, notas del mismo tema.

III.9 ALGUNAS OPINIONES CUALIFICADAS.

Tratándose de un texto para ser representado y cantado, ir más allá de la concreción de unos puntos de análisis puede no tener sentido. Es en cada representación, en cada puesta en escena de ese texto y esa música, cuando aparecerá a la apreciación del espectador la lectura que haya prevalecido. Como en cualquier obra de dogmática no cerrada, que se ofrezca en su generosidad a la experimentación de los artistas que la recojan, *Carmen* es múltiple, única y distinta a la vez.

Puede afirmarse que hay tantas *Carmen* como maneras de acercarse a ella. Pero como, por desgracia, hasta la aparición de los modernos ingenios audio-visuales, la constancia que quedaba de un montaje era puramente teórica, cuando no teñida de excesiva subjetividad, no es posible referirse a las puestas en escena anteriores más que a través de opiniones que ya han hecho un largo camino de boca a boca y de texto en texto. Es distinto en la

actualidad, justamente cuando el interés por acercarse con nuevas intenciones, no siempre *buenas intenciones*, parece haberse multiplicado. Conozcamos por boca de sus mismos protagonistas - directores de escena, directores de orquesta e intérpretes - qué es, qué ha representado y representa *Carmen* para ellos.

De todas las *Carmen* actuales, la de **Teresa Berganza** es la que más respeto inspira. No debe ser ajeno a ello la motivación íntima que ha permitido a la cantante española dar lo mejor de su madurez, también como mujer, en la incorporación de la gitana. Quizá por ese carácter de simbiosis operada entre cantante y personaje, que se manifestó esplendorosamente en la producción que el Festival de Edimburgo presentó en 1977. Teresa Berganza hablaba con pasión de su relación con *Carmen*:

Ma *Carmen* c'est celle de Bizet, bien sûr, et, dans cette partition limpide et merveilleuse, je découvre chaque jour du nouveau; mais c'est aussi celle de Mérimée que j'ai lu et relu. Je suis épouvantée de ce qu'on voit en général dans les théâtres: une vraie prostituée... Mais non, c'est une gitane espagnole, qui travaille, une femme libre et fière, qui veut être à parité avec les hommes. Une vraie révolution en Espagne, où l'on trouvait tout naturel qu'un homme quittât une femme quand il ne l'aimait plus, mais l'inverse, jamais.

Je n'aurais jamais pu jouer *Carmen* plus tôt avec l'éducation rigoureuse, chrétienne, "espagnole", de mon temps. Il a fallu que mes filles grandissent, que je réfléchisse sur l'éducation si différente que je leur donnais pour que je me sente capable, et en droit, d'incarner ce personnage de femme, de vraie femme.⁴⁴

...

Il y a en ma propre personne un élément intime, fruit d'une préparation ancienne, ancestrale, comme une aptitude fondamentale à l'interprétation du personnage: mon ascendance maternelle: je m'appelle Teresa Berganza *Vargas*. *Vargas* est un nom typiquement gitan et andalou. C'est dire que dans mes veines coule un sang gitan... *Carmen* est un personnage dont la valeur et la signification sont universelles. En tant que femme, c'est sans doute un type d'héroïne de notre temps et de toutes les époques de l'histoire où la femme a été soumise à la volonté capricieuse du mâle... Chez *Carmen* (...) la mort est le commencement

de l'authentique libération; la mort est pour elle comme un océan des vies infinies.⁴⁵

El director de escena **Marcel Maréchal** emprendió en 1981 una proeza: llevar *Carmen* al más gigantesco teatro de ópera del mundo, al Palais des Sports de París. Cuarenta y dos representaciones a cinco mil espectadores por día suman 210.000 espectadores. Nunca una ópera había alcanzado antes unas cifras de esa categoría en una sola temporada. La proeza comportaba un riesgo, y se convertía en desafío: problemas de acústica, cómo llenar el inmenso espacio que serviría de escenario, cómo mantener el interés de un público que, en su mayoría, no era precisamente adicto al género, y que acudiría quizá simplemente atraído por el carácter de excepcionalidad que el montaje significaba... El saldo fue positivo. Veamos cómo era la *Carmen* que Maréchal propuso al público:

... Carmen, la farouche, la violente, la séduisante, la provocante, la libertaire, la belle, a besoin de grands espaces, mythiques et nouveaux, et libres comme elle de toutes les conventions théâtrales de cette femme du XIX^e siècle pour libérer ce souffle vital et fauve qui l'habite, porteur d'une morale neuve [...] La *Carmen* de Bizet est d'une certaine manière une caisse de résonance de la Commune [...] qu'on songe à des phrases comme *je pense; il n'est pas interdit de penser*. [...] Car c'est une insoumise, une radicale, une solitaire aussi et cette solitude assumée de femme libre est ce qui fascine et fait peur. Ni mère ni épouse, à peine amante...⁴⁶

A las pocas semanas de la presentación del montaje de Maréchal, se produjo otro acontecimiento de proporciones menos espectulares pero de efectos todavía no del todo calibrados para el futuro de la ópera: **Peter Brook** estrenaba su "Tragédie de Carmen". Después de estudiar el libreto lo aligeró de todo lo que le pareció cómico o superficial y, recurriendo a Mérimée, concentró su trabajo en la tragedia de Carmen, y así tituló su trabajo. Aparte de reducir la obra a ochenta minutos, de las más de dos horas y media que suele durar, con la colaboración de Marius Constant, redujo a quince músicos, la música escrita para ochenta, y alteró su orden. Con sólo seis actores, de los cuales dos no cantan, y sin casi decorado ni vestuario, la programó diariamente en el teatro de Les Bouffes du Nord. Esta programación diaria le obligó a contratar a tres Carmen y a dos Don José. Este trabajo con jóvenes cantantes que ensayaron como si fueran actores, y que

intercambiaban sus papeles, dió paso a tres versiones, con los mismos ingredientes escénicos y cambiando sólo los actores principales. El resultado puso de relieve la quintaesencia del teatro: cada representación es una representación única.

Mantendría la obra en cartel en el teatro Bouffes-du Nord durante seis meses y luego la llevaría de gira hasta acabar en Barcelona (febrero-marzo 1983).

Si une oeuvre est immortelle, elle dépasse infiniment les conventions de son époque. Je suis convaincu que la *Carmen* de Bizet est une oeuvre double. Il y a d'une part l'opéra populaire qui est la quintessence de la musique française, avec le livret de Meilhac et Halévy, répondant aux besoins commerciaux de l'époque et, d'autre part, l'étrange relation qui existe entre Mérimée et Bizet, le choc émotionnel qui lui a fait écrire son opéra, insufflant quelque chose de plus au texte de *Carmen*. C'est ce fil conducteur, cette trame-Mérimée que nous avons essayé de retrouver aux Bouffes.⁴⁷

La puesta en escena de **Pilar Miró** en mayo de 1982 en la Zarzuela de Madrid merece atención, más que por los resultados obtenidos⁴⁸, por el hecho de que fuese una mujer y además española quien la realizase, procedente de otro medio distinto al operístico o incluso teatral, es decir, con la posibilidad de ver con ojos no viciados la ópera. Es curioso que se trata de una las escasas ocasiones en que se haya querido potenciar el personaje de Don José (¿quizá porque en ese montaje el divo José Carreras era más *figura* que la protagonista, la italiana Ruza Baldani?). En opinión de Pilar Miró:

Es una de tantas versiones que se pueden hacer de esta obra [...] [He huído] de la visión estereotipada unida a una imagen folklórica [...] [he concebido la representación] como una explicación de la España negra y del sentido trágico de la vida en la línea de las pinturas negras de Goya. He ido a las raíces del drama.⁴⁹

Veremos qué hará Nuria Espert en el Covent Garden en 1991.

En 1975 el director de orquesta **Sir Georg Solti** dirigió la grabación de *Carmen* con las voces de Tatiana Troyanos y Plácido Domingo de acuerdo con la versión dialogada resucitada por Oeser y que el propio Solti había montado en Londres, en el Covent Garden, en 1967. Los recuerdos de Solti en relación con *Carmen* se remontan a su infancia:

He crecido con *Carmen* en la versión de Guiraud. De niño, en Budapest, mi hermana cantaba la parte de Micaela y yo me conocía de memoria su música, versión Guiraud, desde los ocho o nueve años [...] Una de las razones por las que creo que la versión dialogada es mucho más eficaz que la de Guiraud radica en el equilibrio entre lo hablado y lo cantado, dosificación que Bizet maneja de forma drámatica admirable. *Carmen* es, evidentemente, una mezcla de comedia y de tragedia [...] Bizet es capaz de expresar en dieciseis compases lo que casi cualquier otro compositor habría dicho en ciento sesenta y quizá sin conseguir lo que él. (Texto, en inglés, incluido con la grabación).⁵⁰

Fue en Octubre de 1978 cuando Estrasburgo vio y escuchó la primera representación de *Carmen* según el montaje del *metteur en scène* **Jorge Lavelli, con decorados de Max Bignens**⁵¹. Como todos los montajes del argentino, jugaba a innovar, a romper moldes. La *Carmen* de Bizet se convertiría en la *Carmen* de Lavelli. Con un dispositivo escénico de ventana-pantalla en el primer acto (que reaparecería en su montaje de *La Tempestad* para Nuria Espert) en el que se repiten escenas ya representadas fuera, y que utiliza también para enmarcar al coro, con un vestuario vagamente contemporáneo, con técnicas de fundido y encadenado que tienen mucho de cinematográficas (lo que está en perfecto acuerdo con la estructura del libreto), la *Carmen* de Bizet-Lavelli iniciaría la serie de aproximaciones "modernas" que en los últimos tiempos han distinguido las puestas en escena (no solamente en teatro, sino también en cine) de la inmortal *Carmen*. En Lavelli su obra habla por sí sola. Conociéndola se conoce la opinión del director: la universalidad de *Carmen* su intemporalidad, hacen de ella un monumento al que es necesario arrancar del anacronismo para proyectarlo en la contemporaneidad.

III - NOTAS

1.- Davillier, Charles y Doré, Gustave, *Voyage en Espagne*, Rev. Le Tour du Monde 1862-1873, Publicada en España en francés, Bibl. Imago-Mundi. Reproducción facsimil. Edit. Albatros Ed. 1974. (Bibl. de Cataluña), pg. 375.

2.- Fouché Delbosc, *Bibliographie des voyageurs en Espagne et au Portugal*, Revue Hispanique vol. III.

3.- Robertson, Ian, *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España 1760-1855*, con prólogo de Manuel Fraga Iribarne, Madrid, Ed. Nacional, 1976, pg. 277.

4.- De todos los escritores franceses del XIX, Gautier, con su obra *Viaje por España*, 1840, es el que más influencia tuvo en el acercamiento al tema, si bien esa influencia resultó víctima de la incomprensión del tono de sus comentarios, al tomarse en serio sus imitadores lo que el autor trataba con socarronería. El resultado fue que prevaleció una visión del país muy deformada, en la más pura tradición romántica. Otras obras de tema hispánico son *Tras los Montes*, 1839, y *Militona*, 1847.

5.- Descola, Jean, *op.cit.*, pg. 179.

6.- Stendhal (Henri Beyle), “Excursions dans le Midi de la France et en Espagne”, *Mémoire d'un touriste*, Paris, Ed Pauvert, 1966.

7.- Dumas, Alexandre, *Impressions de voyage: de Paris à Cadix*. París, Garnier frères, 1847-1848.

8.- Descola, Jean, *op.cit.*, pg. 184.

9.- Descola, Jean, *op.cit.*, pg. 185.

10.- Davillier, Charles y Doré, Gustave, *op.cit.*, pg. 379.

11.- Davillier, Charles y Doré, Gustave, *op.cit.*, pg. 393.

- 12.- Davillier, Charles y Doré, Gustave, *op.cit.*, pg. 385.
- 13.- Gautier, Théophile, *Tras los Montes*, Victor Magen, 1843.
- 14.- Robertson, I., *op.cit.*, pg. 277.
- 15.- Ford, Richard, *Handbook for travellers in Spain*, Londres, 1845, edición completa en 1966, 3 vols. Gerald Brenan ha comentado que el libro de Ford es uno de los mejores descripciones de un país extranjero que se ha escrito en lengua inglesa.
- 16.- Davillier, Charles y Doré, Gustave, *op.cit.*, pg. 374.
- 17.- Davillier, Charles y Doré, Gustave, *op.cit.*, pg. 385.
- 18.- *Quijote*, I, VIII. “Vizcaíno por tierra, hidalgo por mar, hidalgo por el diablo...”
- 19.- Davillier, Charles y Doré, Gustave, *op.cit.*, pg. 389.
- 20.- Davillier, Charles y Doré, Gustave, *op.cit.*, pg. 378.
- 21.- Davillier, Charles y Doré, Gustave, *op.cit.*, pg. 380.
- 22.- Davillier, Charles y Doré, Gustave, *op.cit.*, pg. 375.
- 23.- Es notorio que Adelina Patti, la gran diva por excelencia de la ópera del siglo XIX, sufrió su único tropiezo al incorporar a la gitana, hasta el extremo de que años después negaba haber interpretado nunca "Carmen".
- 24.- Bizet, Georges, *Lettres à un ami*, (1865-1872), C. Levy, Paris 1909. Citado por J.M. Bailbé en “Forme littéraire et intuition lyrique dans *Carmen* de Bizet”, *Histoire et Littérature, Les écrivains et la politique*. P.U.F. Paris 1977. pg. 403
- 25.- A Paul Lacombe 11 mars 1867, *ibid.*
- 26.- *Impressions de Rome* (1857-1860); *La Commune* (1871), *ibid.*

27.- A Edmond Galabert, sept. 1866, *op.cit.*, pg. 401.

28.- A Edmond Galabert, juin 1868, *ibid.*

29.- La familia Halévy, conservadora, acomodada y judía, se oponía a la posibilidad de que uno de sus miembros se uniera a un no judío que, además, no solamente carecía de fortuna sino que era un compositor de sólo relativo éxito, conocido sobre todo por su vida bohemia un tanto desordenado, al menos entre las gentes de orden: se sabía que tenía una hija ilegítima, y más tarde se le atribuiría también un hijo que, en aquel entonces, se creía de su hermano Adolfo. Por otra parte aunque los Bizet no eran religiosos, la familia de la madre, Delsartes, lo eran fanaticamente y también se opusieron violentamente a esta boda.

30.- Citado por Jean-Vincent Richard, "Carmen ici & maintenant", *Les Nouvelles Littéraires*, nº 2805, oct. 1981 pg. 43

31.- Vieuille, Marie-Francoise, "Nada et la gestuelle de la mort", *L'Avant scène opéra*, nº 26, pg. 15.

32.- Ménétrier, Jean-Alexandre, "Les feux de la rampe", *L'Avant scène opéra*, nº 26, pg. 7.

33.- Nietzsche, *Le cas Wagner*, Paris, Gallimard, 1974.

34.- En el libreto de la grabación de *Carmen* dirigida por Georges Pretre, editada en España por Emi-Odeón, Barcelona, 1973.

35.- Es éste el momento de recordar mis estudios en el Institut d'Etudes Théâtrales, de Paris III, para realizar la "maîtrise spécialisée", y el trabajo realizado bajo la dirección de Mme. Ubersfeld. El tema era "La famille et l'argent dans *La Dame aux Camélias*" d'Alexandre Dumas, fils; y la metodología utilizada, tenía como finalidad la representación teatral, desde el punto de vista de los realizadores. Anne Ubersfeld, profesora titular de la cátedra de Esthétique et Science de l'art (théâtre) en l'Université de la Sorbonne nouvelle (Paris III, Institut d'Etudes Théâtrales). Autor, entre otras obras, de *Lire le théâtre*, Editions sociales, 1977, publicado en español con el título *Semiótica teatral*.

36.- Greimas, A.J. *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, pg. 184.

37.- Greimas, A.J. *op.cit.* pg. 129 y sig.

38.- Si bien en la traducción de Francisco Torres Monreal, del libro de Ubersfeld, se traduce *Destinateur* por Destinador o remitente, he seguido utilizando la de Emisor, que me parece más apropiada.

39.- Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, Murcia, Cátedra, 1989, pg. 49.

40.- A. Locizacional: el título *Carmen* hace referencia directa a ella.

B. Calificaciones referenciales:

- 1: bohemia, gitana (vasco-navarro, cristiano viejo)
- 2: nombre: la Carmencita (Don José Lizzarabengoa)
- 3: belleza, juventud (fuerza, honor, valentía)
- 4: motivación psicológica: la misma, el amor.

C. Distribución diferencial:

- 1: ambos están presentes en todos los actos
- 2: ambos están presentes en 16 escenas de 25

D. Autonomía diferencial:

- 1: ella es el nudo de relación entre todos los personajes.
- 2: ella no tiene monólogos; Don José y Micaela sí los tienen.

Análisis realizado a partir de los conceptos establecidos por Philippe Hamon en “Pour un statut sémiologique du personnage”, *Littérature*, nº 6.

41.- En el mismo análisis realizado en la novela, se nos plantea el problema de la mayor presencia (en número de páginas) de Don José, lo que queda matizado por: 1º, el título, y, 2º, que ella sigue siendo el nudo de relación entre los personajes.

42.- Según Jean de Solliers en el comentario literario y musical en *l'Avant Scène* nº 26.

43.- Filmado con otros ballets coreografiados por Roland Petit, con el título *Les Ballets de Paris*, en 1960. (Ver *infra* Filmografía.)

44.- Teresa Berganza en declaraciones a Jaques Lonchamp, “Entretien avec Teresa Berganza. "Ma Carmen? une vraie femme libre et fière"”, *Le Monde*, 10 mayo 1980. (Ver *infra* Efímera.)

45.- Teresa Berganza respondiendo a las preguntas de Alain Duault, “Ma Carmen”, *L'Avant Scène Opéra*, nº 26, marzo-abril 1980.

46.- Marcel Maréchal respondiendo a Alain Duault, “Trois hommes de théâtre face à Carmen: Marcel Maréchal: une femme d'après la Commune”, *Les Nouvelles littéraires*, nº 2805, 1 octubre 1981. (Ver *infra* Efímera.)

47.- Peter Brook, recogido por Guy Dumur, “Carmen aux Bouffes”, *Le Nouvel Observateur*, 21/27 nov. 1981 Ed. Internationale. (Ver *infra* Efímera.)

48.- No comprendió el espíritu y fracasó, como hizo un José Tamayo estrenando la nueva traducción al castellano, en Sevilla, en 1980: cayó en el tópico andalucista pretendiendo huir de él; lógica caída puesto que tal tópico no existe. Ver “*Carmen* o la banalización de un texto” por Joan Lorente y Salomé Medrano en *Quimera* nº 11 1981.

49.- Citado por José F. Beaumont, “*Carmen*, por españoles”, *El País*, 1 mayo 1982. (Ver *infra* Efímera.)

50.- Del texto, en inglés, incluido con la grabación de Bizet, *Carmen*, Disco Decca. London, 1976.

51.- Ver el comentario de Alain Satgé, “*Carmen* mise en scène par Lavelli, l'opéra des recommencements”, en *L'Avant Scène Opéra*, nº 26, marzo-abril 1980.

IV - EL CINE

IV - EL CINE

IV.1 VISTA PANORAMICA

Carmen llegó al cine muy pronto, casi en seguida de que esa nueva forma de crear imágenes móviles se atreviese a contar historias. Los investigadores no se ponen de acuerdo sobre la fecha en que se produjo la primera irrupción del personaje en las pantallas. Para unos fue en 1904, para otros en 1907.

Gene Ringold¹ afirma que la Edison Company había puesto en circulación una versión de *Carmen* en 1904, sin especificar si se trataba de una adaptación de la novela o del libreto de la ópera, pero en la filmografía de *Carmen* publicada en la revista *Dirigido por...*² se dice que la primera película sobre la gitana fue realizada por Francis Doggs en 1907. En cualquier caso, puede tratarse de un error tipográfico y resultar ser la misma película, producida por Edison y dirigida por Doggs. Tres años de diferencia no son demasiado para imaginar que pueda tratarse del mismo film, dado que no se conocen copias existentes en la actualidad, y que no podemos analizar su contenido.

En 1909 aparece la primera versión realizada en España, dirigida por Ricardo de Baños, autor de otras adaptaciones de temas célebres, como *Don Juan Tenorio* (1908), y *Locura de amor* (1909). Se trata de una adaptación muy libre, y evidentemente reducida, como todas las que se filmaban en aquellos tiempos de películas de una o dos bobinas, y que introduce la novedad de atribuirle una familia a la gitana. Este es un aspecto que caracteriza a la mayoría de las adaptaciones españolas del tema, y será algo que comentaré luego detalladamente. Su título es *Carmen, la hija del bandido*.

En el mismo año, 1909, aparece otra *Carmen*, esa de origen italiano, dirigida por Gerolamo Lo Savio.

En 1911, dos conocidos realizadores, el francés André Calmette, uno de los creadores del "film d'art", dirige a Regina Badet y Max Dearly, y el danés Urban Gad (1879-1947), precursor del expresionismo alemán, se acercan al tema respectivamente con *Carmen* y *Ziegeunerblut* (*Sangre caliente* fue su título en español). El mismo Urban Gad dirigió dos años después a su esposa, la famosa Asta Nielsen, en una película titulada *Der*

Tod in Sevilla (La muerte en Sevilla). No he podido comprobar qué relación puede existir entre la película de 1911 y ésta. También en 1911 Griffith dirigió *The Spanish Gypsy* (La gitana española) que podría ser una adaptación de *Carmen*, en aquellos años de creciente popularidad de la ópera. Desgraciadamente, éste es uno de los títulos perdidos del padre del cine americano.

En 1913, anticipando lo que sucedería setenta años después, se producen cuatro películas sobre el personaje, una de ellas con la famosa cantante Emma Calvé, de quien se dice que fue la mejor Carmen en la historia de la ópera, de protagonista. Otra, dirigida por el italiano Giovanni Doria, es en realidad una producción española filmada en Barcelona por la casa "Film del Arte Español", filial de la famosa productora italiana "Cines". Las otras dos tienen por protagonista, respectivamente, a Margaret Snow (producción Monopol) y a Marion Leonard (producción Tannhauser) y son de origen norteamericano.

En 1914 surge otra *Carmen*, española, dirigida ésta por José de Togores.

En 1915 aparecen los dos primeras Cármenes importantes, la primera aproximación al tema en que interviene Raul Walsh con Theda Bara, y la de Cecil B. De Mille con Geraldine Farrar.

En 1916, *A burlesque of Carmen*, de Charles Chaplin, con Edna Purviance, presentará la primera Carmen que sobrevive. También de 1916 son las dirigidas por John Terry y Hugh Shields, ambas tituladas *Carmen*, y por James A. Fitzpatrick, *Chip's Carmen*.

Existe además un film, por estos años, dirigido por Thomas H. Ince, muy admirado por Jean Cocteau³, con el título de *Carmen of the Klondyke*, realizador y título que confirman una adaptación ambientada en el noroeste americano de la fiebre del oro.

Tras la triunfante *Carmen* alemana de Ernst Lubitsch con Pola Negri, realizada en 1918, llegaron dos versiones más, poco destacadas: la de Ernst Vollrath (1920) y la de George Wynn (1922).

A finales ya del período silente surgen con fuerza la de Jaques Feyder, con Raquel Meller (1926), y la segunda de Walsh, con Dolores del Río (1927). En el mismo 1927 figura una oscura versión debida a H.B. Parkinson.

La primera *Carmen* sonora data de 1931 y fue filmada en Gran Bretaña bajo la dirección de Cecil Lewis, e interpretada por Marguerite Namara. Su título original fue *Gypsy Blood* (Sangre gitana), si bien se la conoce también como *Gypsy Love* (Amor gitano), y resultó una floja versión de la ópera.

En 1932 *The Idol of Seville*, de Howard Higgin, enfatizaba el personaje del torero, mientras que en 1933, la realizadora alemana Lotte Reiniger, especializada en películas de sombras chinescas, ofreció una *Carmen* de animación en tono paródico.

1938 y 1942 fueron dos años importantes para *Carmen*, con las versiones de Florian Rey y Christian Jacque, la primera muy libre y la segunda muy fiel al espíritu y a la letra de Mérimée.

En 1943 un nuevo toque burlesco al tema, esta vez obra del argentino Luis César Amadori, perpetrada en su país con la cómica Nini Marshall "Catita", y cuyo título fue simplemente *Carmen*. En 1946 otra *Carmen*, ésta dirigida por Dave Gould.

De 1948 es la primera *Carmen* en color, *The Loves of Carmen* (Los amores de Carmen), que supuso un gran éxito para su principal interprete, Rita Hayworth.

No solamente el mundo occidental se había sentido atraído por la criatura de Merimée y Bizet. Los japoneses dieron a principios de los años cincuenta un par de títulos, dirigidos ambos por Keisuke Kinoshita: *Karumen kokyo ni kaeru*, 1951, (El retorno de Carmen) y *Karumen Junjosu*, 1952, (La juventud de Carmen).

En el mismo 1952, en Italia, de la mano de Giuseppe M^a Scotese, *Carmen proibita* (*Siempre Carmen* en España).

En 1953, una desconocida *Carmen*, dirigida por Amon Dyer, preludia en sordina la explosión de *Carmen Jones* (1954), con la que Otto Preminger dota por fin al tema con una aportación cinematográfica renovadora.

En 1959, otro argentino, Tullio DeMichelle, esta vez en España, es el realizador de *Carmen la de Ronda*, con Sara Montiel. Un año después la danzarina Zizi Jeanmaire ofrece, con coreografía de Roland Petit, decorados de Antoni Clavé y música de Bizet, su incorporación del personaje en uno de *Los ballets de París*, película dirigida por Terence Young.

En 1962 los italianos, nuevamente atraídos por Carmen, se la llevan a Roma, y con la dirección de Carmine Gallone e interpretación de Giovanna Ralli dan una *Carmen di Trastevere*. Sigue una *Carmen Baby*, yugoslavo-germana (1967), dirigida por Radly Metzger, que supuso básicamente una excusa para largas escenas sensuales filmadas con excesiva artificiosidad. Del mismo año es *Carmen nejen podle Bizeta* mediometraje del checo Evald Schorm. En 1971 aparecería, también en el este europeo, en Rusia, otra *Carmen*, dirigida por Vadim Dervenev. Se trata de la versión filmada del ballet del coreógrafo Rodion Shedrin con Maya Plisetskaya de protagonista.

En 1975, Julio Diamante, uno de los realizadores que en la primera mitad de los años sesenta había formado parte del llamado "Nuevo Cine Español", al lado de Saura, Patino, Picazo, Summers, Grau, Camus y Eceiza, sorprendió con una adaptación del tema bastante personal, trasladándolo a la época contemporánea y utilizando para ello elementos de la novela y del libreto de la ópera. La película puede ser tomada como un intento bien intencionado de investigar en las raíces de un supuesto temperamento español: el sexo, la religión, la muerte, el flamenco y los toros fueron tratados con una intención en exceso emblemática que perjudicó la eficacia del mensaje. Sus protagonistas, símbolos intemporales, fueron interpretados por Sara Lezana y Julián Mateos. El torero era Sebastián Palomo Linares. La película comenzaba con la imagen del rostro de la protagonista sobre el que aparecía el texto en que Mérimée describe a Carmen:

Su cutis se acercaba mucho al tinte del cobre.
Su pelo era negro, con reflejos azules, como el ala de un cuervo.
Sus ojos tenían una expresión a la vez voluptuosa y fiera que no he encontrado después en ninguna mirada humana.

Y, a continuación, aparecían los títulos de crédito mientras la banda sonora dejaba oír una petenera:

Quién te puso ese nombre...
... la perdición de los hombres

El principal interés de la película de Diamante, titulada *La Carmen*, radica en la constatación que permite realizar de la consolidación mítica del personaje y de lo emblemático de un nombre que marca definitivamente al ente de ficción que lo utilice: Carmen, como Salomé, como Julieta, como Ofelia, como Scarlett o como Jezabel no puede ser llevado impunemente por heroína alguna.

En 1978, en Venezuela, Roman Chalbaud dirige una *Carmen, la que contaba 16 años*, en la que la historia de Mérimée, vivida en los trópicos, alcanza su mejor definición de "sureña" y cercana a las pasiones de la naturaleza, sin el control de la cultura, y la protagonista recupera su carácter de adolescente. Resultó una válida aproximación al tema, y el éxito obtenido le animó a enfrentarse con otro clásico del mito femenino, *Manon*, en 1986.

Llegamos a 1983. Una serie de coincidencias, a las que no es ajeno el hecho de que hayan caducado los derechos de autor de la música de Bizet, empujan a cuatro importantes realizadores europeos, Carlos Saura, Francesco Rosi, Jean Luc Godard y Peter Brook, a dar un nuevo toque al mito a través de sus visiones de hombres de finales de siglo XX sobre aquella mujer que, nacida a mediados del siglo XIX, se reveló de inmediato como perteneciente a cualquiera época.

Medio centenar de películas sobre Carmen, hasta el momento, hacen de ella el personaje femenino de ficción más frecuentado por el cine, al margen de que su mito haya engendrado grandes cantidades de derivados⁴ e incluso, y eso es indicativo del poder de establecer vínculos con el público de la ópera, hay que tener en cuenta la cantidad de ocasiones en que, en otras películas la música de *Carmen* hace apariciones esporádicas pero no por ello menos significativas: por poner unos ejemplos, en *Les Parapluies de Cherbourg* (Jaques Demy, 1965), Catherine Deneuve y Nino Castelnuovo asisten a una representación de la ópera mientras el espectador es partícipe del enamoramiento apasionado que les embarga; Eleanor Parker (doblada por Eileen Farrell) en el papel de la cantante Marjorie Lawrence en *Melodía Interrumpida* (Curtis Bernhardt, 1955) interpreta algunos fragmentos de la ópera; la invisible madre de Leslie Caron en *Gigi* (Vicente Minnelli, 1958) la ensaya en *off* continuamente; Vanessa Redgrave tararea la habanera en *Isadora* (Karel Reisz, 1968); y Kay Kendall en *Les Girls* (George Cukor, 1957) se embriaga tanto con Bizet como con Moët et Chandon. Hay muchos más ejemplos. Hasta "Tom y Jerry", los famosos dibujos animados de Hanna y Barbera, han evolucionado en uno de sus *cartoons* al ritmo de Bizet.

1990 nos promete un "aún más difícil": el productor Tomas Buerguer ha iniciado el proyecto de una *Carmen* sobre hielo, no dudando en helar algunas de las céntricas calles de Sevilla para que la popular campeona olímpica Katarina Witt deslice su sensualidad por ellas, acompañada por el también campeón olímpico Brian Botiano, que dará vida a Don José, y Brian Orser, campeón del mundo de patinaje artístico que protagonizará a Escamillo. La película tiene un presupuesto de 300 millones de pesetas, la

orquesta sinfónica de Viena será la encargada de ejecutar la célebre música de Bizet, y la bella alemana que realiza estudios de arte dramático en Berlín Este espera conseguir con este papel una brillante "alternativa" para un cambio de escenarios.

IV.2 NOMBRES DE ORO PARA CARMEN

Estos nombres son las de los grandes estrellas que en la docena de años en que el cine mudo alcanzó su máximo esplendor, incorporaron a la gitana. Son los años que van de 1915 a 1927, de *El nacimiento de una nación* de D. W. Griffith a *Amanecer* de F.W. Murnau. También son importantes los realizadores que respaldaron a esas estrellas, que pusieron en imágenes el trágico y fatal universo de Carmen, de sus amores, de sus luchas, de su muerte. Geraldine Farrar y Cecil B. De Mille, Theda Bara y Raoul Walsh, Edna Purviance y Charles Chaplin, Pola Negri y Ernst Lubitsch, Raquel Meller y Jaques Feyder, Dolores del Rio y otra vez Walsh. Los nombres de algunas de esas estrellas, en la actualidad no son más que una sombra de recuerdo en la memoria cinéfila, pero absolutamente todos los directores han acabado siendo considerados como clásicos.

El cine mudo, en su momento de máxima madurez creativa, supo hacer justicia a *Carmen*, al tema y al personaje. En unos años en que el papel tradicionalmente sumiso de la mujer estaba experimentando el cambio decisivo, gracias tanto a los esfuerzos de las sufragistas como a los condicionamientos a que había obligado la Primera Guerra Mundial, con millones de mujeres ocupando sitios dejados vacantes por los combatientes. Tras el acto simbólico de cortarse el moño, la obrera Carmen, con su rebeldía desafiante, se convertía en espejo atrayente y repelente a la vez, en avanzada de pautas de moral y de comportamiento que empezaban a ser aceptadas como posibles. Y ello sin utilizar a Bizet más que en los acompañamientos musicales *in situ*. En aquellos años Carmen ya mostraba su fuerza inviolable, que estaba haciendo de ella un personaje más allá de los límites razonables de las obras que inútilmente pretendían enmarcarla.

IV.2.1 Cecil B. De Mille y Geraldine Farrar

Hubo una época en que el nombre de Cecil B. De Mille, recién llegado del prestigioso Broadway al advenedizo Hollywood, fue sinónimo de *realismo* y de *búsqueda artística*, factores que en un par de años le encumbraron a la cúspide de la fama cinematográfica.⁵

La primera película de Cecil B. De Mille data de 1914. Poseía una cualidad que le iba a ayudar mucho: era un contador de historias nato, y así, en 1915, *Carmen* se convertía en una de las películas-estrella de la temporada. En el argumento, Carmen es enviada por los contrabandistas para seducir a Don José. Frasquita se confunde con Micaela y la obrera de la tabacalera a quien Carmen hiere salvajemente. Por lo demás, la historia sigue el libreto de la ópera acentuando el carácter trágico de la novela.

Lewis Jacobs, autor de la más destacada historia del cine americano anterior a la Segunda Guerra Mundial, dice:

De Mille fue uno de los que produjeron largometrajes y esta prioridad ante la nueva fórmula fue el primer síntoma de su sensibilidad para adaptarse a las exigencias del momento. En 1913-1914 realizó *The Squaw's Man* (El marido de la india), *The Virginian* (El Virginiano), *The Girl of the Golden West* (La chica del dorado oeste) y *The Warrens of Virginia* (Los Warrens of Virginia). Pero no empezó a destacar en el ambiente cinematográfico hasta *Carmen* (1915), con la cantante de ópera Geraldine Farrar como protagonista, film que suscitó innumerables elogios por el despliegue de elementos teatrales, lo que sería más tarde rasgo característico de sus películas. En *Carmen* se utilizaron escenarios naturales en lugar de los convencionales decorados pintados, entonces en boga. Los actores pronunciaban sus parlamentos de diálogo (aunque el sonoro no se había inventado todavía) como en un escenario. Se apreciaba, de igual modo, una especialísima atención por los mínimos detalles, un cariño peculiar por el realismo teatral, y un gran interés por los valores espectaculares, características todas que constituirían, más tarde, su marca de fábrica.⁶

Carmen supuso también la revelación como actriz de cine de su estrella, hasta entonces dedicada exclusivamente a los escenarios de ópera. Geraldine Farrar, que había interpretado la partitura de Bizet un buen número de veces, ofreciendo por primera vez una imagen de la gitana adecuada, resultó elegida por De Mille un tanto al margen de lo que era costumbre en la época. Contrariamente a una Sarah Bernhardt o a una Eleanora Duse, el cine llegó a convertirse en su propio medio, hasta el punto de que hoy se la recuerda más como protagonista de famosas películas de la época - entre ellas una adaptación de *María Rosa* de Angel Guimerà dirigida por el mismo De Mille en 1916, además de su famosa *Joan the Woman* (Juana de Arco), De Mille 1917 - que por su distinguida carrera de diva del Metropolitan.⁷

IV.2.2 Edna Purviance y Charles Chaplin

Edna Purviance no fue nunca una gran estrella, pero su fama ha trascendido a través de los años, hasta el punto de que actualmente, en los círculos cinéfilos, su nombre tiene un reconocimiento superior al que tenía

en su época. Fue la protagonista de los más inolvidables cortos de Charles Chaplin al lado del genio, y al final de su carrera, éste le hizo el mejor regalo que alguien puede hacerle a su actriz predilecta: una película para ella sola. Su título, *Una mujer de París*, producida en 1923, pieza fundamental en el desarrollo del cine mudo.

Pero ocho años antes Edna Purviance y Charles Chaplin habían dado ya juntos una pequeña obra maestra, pequeña en duración que no en calidad: *Carmen*, conocida también como *Burlesque of Carmen*. Mantenía una fidelidad al libreto de la ópera que no lograba desvirtuar el obligado "final feliz", que no aparece aquí como una imposición arbitraria, sino como una constante del género en el cual la película se inscribe, tanto por el tratamiento que hace de la historia, como por la personalidad de su principal intérprete.

Así, vemos que la característica carencia de "virilidad" de Charlot, superado siempre en este aspecto por sus rivales - lo que por otra parte no le impide conseguir siempre los favores de la *chica* -, le va como un guante a Don José; mientras Edna Purviance, poniendo toda la carne en el asador, compone un tipo femenino de rompe y rasga bastante alejado de las dulces heroínas que solía encarnar.

Sin embargo, antes de llegar a ese final nada trágico en que Carmen y Don José consiguen burlar a Escamillo, la película ha alcanzado un climax dramático poco usual incluso en el cine de Chaplin, siempre rozando las situaciones patéticas, cuando no sumergiéndose en ellas. Se trata precisamente de la penúltima secuencia: En la Plaza torea Escamillo y Don José/Charlot se acerca hasta Carmen para hablarle de su amor. Ella se ríe de él, se pelean y él la mata. Se arrodilla entonces a su lado, la besa dulcemente y se mata a su vez con el mismo puñal que ha utilizado contra ella, desplomándose sobre el cuerpo tendido de su amada.

La situación cambia de repente cuando Escamillo sale de la Plaza y Charlot "resucita" para propinarle un puntapié, levantándose junto con Carmen; enseña el puñal, que se trata de una falsa arma que guarda la hoja en la empuñadura. Ambos ríen felices.

La comedia genialmente tratada, como en este caso, aporta una solución alternativa al conflicto presente en el mito: la risa. Es una alternativa que se suele olvidar, quizá debido a su gran dificultad ya que el filo de lo cómico a lo grotesco precisa de una habilidad genial.

Como anécdota ilustrativa de la "sensibilidad" española sobre el tema, vale la pena releer los versos que acompañaban a la película en este país:

Ya estamos hartos de españoladas"
¿Qué se figuran los extranjeros?
Ni las mujeres ni los toreros
son esas cosas exageradas,
ni esa es la madre de los corderos.
Ello señores toca a su fin.
¡No más tragedia de folletín!
Y ello se logra con el pergenio de esa película,
gracias al genio del formidable Charles Chaplin.
Carmen creada por Merimée,
en ella juega su mejor lance.
Verán ustedes una calé
interpretada por la Purviance
y es Charlot mismo su Don José.
El gesto sobrio, cual la mirada,
sobria la gente disciplinada,
sobrio el momento melodramático,
sobrio el nervioso, sobrio el apático...
!Y sin embargo no *sobria* nada!⁸

IV.2.3 Pola Negri y Ernst Lubitsch

Igual que sucedió con Cecil B. De Mille, *Carmen* significó para el realizador alemán el primer gran éxito de una carrera que hizo de él uno de los más importantes nombres de la historia del cine. Además, la actriz que se hizo cargo de la protagonista, en la época una prometedor polaca de ascendencia húngara y gitana, Pola Negri (cuyo verdadero nombre era Apollina Chalupec) obtuvo con *Carmen* el trampolín perfecto para convertirse en una de las más grandes *vamps* que el cine haya conocido, todo ello en 1918, justo en el momento en que el cine alemán empezaba a renacer de las cenizas de la guerra, para convertirse en poco tiempo en uno de los más potentes y artísticamente renovadores de aquel período.

Lubitsch, a diferencia de De Mille, que prefirió inspirarse en el libreto de la ópera más que en el original literario⁹, pidió a su guionista Hans Kraly una *Carmen* inspirada en Mérimée, a pesar de los buenos resultados obtenidos en su anterior experiencia con Meilhac y Halévy¹⁰. Al contrario que las Cármenes de Hollywood, la gitana de Pola Negri fue naturalista como el Don José, que creó Harry Liedke, y no sólo se respetó este aspecto formal de la novela, sino que conservó el punto de vista estructural: la película, como la novela, está contada en *flashback*, por boca de un viajero que se encuentra de noche en un campamento. Como indica Herman G.

Weinberg en *El toque Lubitsch*, el realizador berlinés fue el primero y casi el único en respetar esa construcción al llevar la historia a la pantalla.¹¹

El primer contacto de Lubitsch con el cine tuvo lugar en 1912, con un tema español, aunque, como en el caso de *Carmen*, no se tratara de una obra escrita por un español. El actuaba en la compañía de Max Reinhardt cuando éste realizó una película sobre su montaje teatral de la obra de Karl Vollmoeller *El Milagro*, que por entonces representaban en Londres. Se trata de la conocida historia de la novicia que se va a correr mundo tras su enamorado, siendo sustituida por la Virgen María hasta que, tras múltiples aventuras, regresa al convento. España y lo español se habían introducido en la mente del futuro gran realizador.

Cuando le llegó la oportunidad de dirigir *Carmen*, ya había dejado de actuar con regularidad y empezaba a ser un realizador conocido. *Carmen* fue su segundo largometraje con Pola Negri, a la que acababa de dirigir en *Die Augen der Mumie Ma* (Los ojos de la Momia). Actriz y realizador habían de trabajar juntos en siete ocasiones durante cuatro años en Alemania, y aunque viajaron juntos a Hollywood, en América sólo coincidieron en una película¹².

Weinberg nos dice de esta *Carmen*:

La película constituyó el gran triunfo de Lubitsch a escala internacional, y con ella el cine alemán se dio realmente a conocer. Era la primera obra cinematográfica con características alemanas propias y la que obtuvo el primer lugar en la votación celebrada para elegir el mejor film germano de 1918. La obra se exhibió tres años más tarde en Estados Unidos, con el título de *Gypsy Blood*, recibiendo igual acogida por parte de la crítica y de los espectadores (...) Después de *Carmen*, Pola Negri fue aclamada como "la mejor actriz de la pantalla alemana". Años más tarde ella misma expresó que se lo debía todo a Lubitsch, puesto que la película había sido rodada en medio de angustiosas dificultades, con una lamentable escasez de recursos y en una época extremadamente desdichada para los berlineses (...) Lubitsch contó la historia en *flashback*, tal como lo hiciera Mérimée; las imágenes que representaban el campamento gitano por las noches fueron matizadas a mano, lo cual constituyó una innovación. Los platós evocaban vivamente una Sevilla del siglo XIX y las calles y los rincones de la ciudad española habían sido ingeniosamente imaginados, valiéndose de los recursos más sencillos. No faltaba nada. Allí estaban las cuevas gitanas, realmente sucias; las sierras peñascosas y salvajes por donde transitaban los contrabandistas; y la agitada costa gibraltareña, vistosamente reconstruida. Todo ello fue hecho en los terrenos que la UFA poseía en Tempelhof¹³.

IV.2.4 Raquel Meller y Jacques Feyder

Inspirada directamente en Mérimée, la película de Jacques Feyder, el gran realizador francés de origen belga, que ha pasado a la posteridad principalmente por su obra maestra *La kermesse héroïque* (1935), presenta como principal peculiaridad la inclusión de las secuencias previas a la huida de Don José de su pueblo de Navarra. Aquellas en las que en una pelea, mata a un rival y se refugia en casa de su madre hasta que la llegada de los guardias al caserío le obliga a poner tierra de por medio. En esta versión desaparece Escamillo, y el rejoneador Guerrero de Xandoval, famoso en la época, interpretaba a Lucas.

Cuando el productor Alexandre Kamenka la contrató para el papel de *Carmen*, Raquel Meller acababa de obtener un gran triunfo en *Violetas imperiales*, realizada en 1924 a las órdenes de Henri Roussel. En esta película la cantante había lanzado su mayor éxito, *La Violetera*, la cual acompañaba en las salas de proyección de la película. Para consagrarse definitivamente como actriz de cine, la cupletista exigió un gran director, y el productor contrató al más famoso realizador del momento.

El rodaje fue largo y plagado de problemas. Feyder, en su meticulosidad, quiso que el rodaje tuviese lugar en los mismos lugares en que se situaba la acción, pasando el equipo casi un año por tierras españolas, desde otoño de 1926 hasta el verano de 1927, y filmándose los interiores en los estudios de la Victorine, en Niza. Hubo muchas tensiones entre el director y la estrella que no ayudaron en nada al éxito de la película. Durante el rodaje Feyder sufrió un ataque de hígado, y su esposa, la conocida actriz Françoise Rosay (la alcaldesa de la *Kermesse héroïque*) se hizo cargo del rodaje.

IV.2.5 Theda Bara y Dolores del Río con Raoul Walsh

A Raoul Walsh, uno de los cuatro grandes directores de cine tuertos que han existido (los otros son John Ford, Fritz Lang y Nicolas Ray), le cabe el privilegio no compartido de entenderse por dos veces con *Carmen*, ambas en el cine mudo: la primera en 1916, con Theda Bara de protagonista, y la segunda en 1927 con Dolores del Río. Es una lástima que ni una ni otra se puedan visionar, pues sería interesante ver la diferencia o similitud que hubiera entre ellas; el director, el productor (William Fox) y el medio son los mismos, aunque no las actrices ni las condiciones del rodaje.

Nos quedan los propios comentarios del realizador. Para la primera, en una época en que el cine apenas salía de su prehistoria, y en que el ingenio tenía que suplir los imponderables, que hoy resuelven la técnica y el dinero:

(...) El invierno soplaba en nuestros cuellos cuando empezamos a levantar los decorados para *La sirena de Sevilla* a lo largo del río, en Fort Lee. (...) [Fox] había firmado contrato con Theda Bara para ser la protagonista femenina (...) Aún seguían buscando el galán masculino cuando nos atrapó la nieve(...) En vez de la España soleada teníamos Laponia... y se anunciaba más nieve (...) No estamos aún vencidos - iba hablando para darme ánimos - Haremos una película distinta. ¿Como qué? Una... una película rusa (...) Rusia, Rasputín, la revolución (...) La mañana en que empezamos a rodar *La serpiente*, título debido a Rasputín, la serpiente en la hierba de los Romanoff, el sol derretía la nieve. (...) Después de realizar *La serpiente*, Fox no tenía un gran estudio en Fort Lee, sino dos. Cuando se hubo derretido la nieve me dirigí allí. Las calles de Moscú y de San Petersburgo habían pasado a ser la Gran Plaza y las avenidas de Sevilla, el proyecto primitivo. El duro invierno había dejado su huella en las edificaciones y tenían un aspecto más auténtico. De nuevo mi mente se puso en marcha para aquel proyecto.

En la revista *Variety* leí que Cecil B. De Mille realizaría la *Carmen* de Bizet con Geraldine Farrar (...) Tenemos todos esos decorados de *La sirena* al otro lado del río ¿Por qué no le convencemos para que haga nuestra *Carmen* con Theda Bara? El departamento de vestuario aún tiene aquellos trajes españoles.¹⁴

Ni Fox ni Walsh pudieron convencer a DeMille para que cambiara sus planes, y en lugar de una *Carmen*, el público de 1916 se encontró con dos. La película finalizada, tuvo lugar el estreno:

Acabamos *Carmen* a tiempo para que se proyectara en los cines antes de la de De Mille. Fox organizó la proyección inaugural en el Riverside Theater que acababa de construir en la 96 y Broadway. Contrató a una orquesta de sesenta músicos y me veo forzado a admitir que la brillante actuación de los músicos en las arias de Bizet ayudó mucho a la película (...) La policía tuvo que encargarse de la multitud que aguardaba a Theda Bara y que la vitoreó y ovacionó a su llegada al teatro. Después de *Carmen*, cualquier director de Nueva York y de la Costa anhelaba conseguir a la sirena del siglo. Era más taquillera que nunca.¹⁴

Podemos hacernos una idea bastante aproximada de lo que más podía haber interesado al director en su adaptación de *Carmen*. Por lo que él recuerda, la película no es más que una idea genial para aprovechar un decorado, una carrera loca por llegar al mercado antes que la competencia y una estrella maravillosa y taquillera.

De la versión de 1927, Raoul Walsh habla mucho menos, pero sus comentarios, así como el resto del libro, por el que podemos deducir que su

visión de las mujeres era un tanto peculiar y "sexista" - en el sentido en que sólo las veía en este aspecto -, nos llevan a la idea de que la gitana, para él, no era más que "una chica que se acuesta" y que lleva a la perdición al hombre que comete el error de creer en su amor, hallando de paso su propio castigo:

Un recuerdo imperecedero de *Los Amores de Carmen* (...) es que Dolores del Río trataba a sus amantes como una araña viuda. Por entonces, la bella mexicana ya era una estrella por derecho propio. La manera en que representaba un Casanova femenino me dejaba pocas preocupaciones mientras la tenía frente a la cámara. Iba por entre sus admiradores como el Rahab de Jericó. Sus travesuras de gacela me procuraron la idea. Mandé que compraran una docena de rosas rojas. Dolores sonrió cuando le ofrecí la más larga y le di instrucciones de lo que debía hacer. Cuando el pretendiente, quien, obviamente, se imaginaba estar en la cabecera, se arrodillaba humildemente a sus pies, ella utilizaba la rosa como látigo suave para que él se humillara. A los espectadores les gustó y tuvimos, asimismo, buenas críticas en la prensa.¹⁵

IV.3 POR LOS CAMINOS DE TRIANA Y RONDA

Imperio Argentina y Sara Montiel, aparte del hecho de ser las *superstars* del cine hablado en español, tienen en común el de ser las protagonistas de las más desvirtuadas versiones de *Carmen* que jamás haya producido el cine de cualquier país.

La operación *Carmen*, emprendida por Florian Rey, en 1938, con Imperio Argentina, bajo los auspicios de la Hispano Film Produktion en los estudios berlineses de la UFA, encierra mucha más intención que la que tendría una simple adaptación irrespetuosa. La película, rodada cuando el triunfo franquista ya se vislumbraba, pretende aparentemente - como lo pretenderían al año siguiente *La Dolores*, filmada ya en España por el mismo Florian Rey con Conchita Piquer, y en 1946 *La copla de la Dolores* con Imperio Argentina y dirección de Benito Perojo -, limpiar para siempre jamás el nombre de aquellas españolas, que en boca de extranjeros o de la tradición popular, se habían visto mancilladas, porque con ellas se mancillaba la fama de toda mujer española, de acuerdo con los principios que se iban a imponer.

La simple lectura de la sinopsis del argumento de *Carmen la de Triana* nos pone frente a la evidencia: se trata de un cine apologético de determinados valores que han de sustituir a otros considerados nocivos. El hecho de que Carmen no muera puede considerarse como el premio que recibe por haber sabido rectificar a tiempo. Para el hombre, por serlo, no puede haber perdón más que póstumamente.

Esta es la sinopsis argumental:

Sevilla hacia 1830. Un sargento y un brigadier llegan a caballo a la guarnición. El primero discute con un gitano que hay a la puerta y no le deja entrar a ver al famoso torero Antonio Vargas Heredia, que está preso, mientras el segundo va a ver al comandante, al que se presenta como José Navarro, de Elizondo, Navarra. El comandante le pone en antecedentes sobre el enemigo, que es el contrabandista andaluz, y le recomienda austeridad en las costumbres y poco trato con la gente del pueblo.

El gitano que ha sido rechazado por el cuerpo de guardia, se cruza con Carmen cuando se va; ésta le dice que va a ver a Antonio y el hombre la acusa de ser la culpable de que el torero esté preso. Carmen presume de que ella conseguirá ver al preso e intenta seducir al soldado y al cabo de guardia. Este último, al rechazarla, la tira al suelo, justo en el momento en que Don José aparece y le dice que es indigno de todo soldado español el pegar a una mujer. El cabo aduce que es gitana, a lo que Don José objeta que de todos modos es una mujer, y para resarcir a Carmen de los malos tratos le permite visitar al preso.

A la salida Carmen le lanza su clavel a Don José y le dice que si quiere verla bailar que vaya esa noche a la taberna. Por la noche, mientras Carmen actúa, Don José llega y se sienta. Otra gitana flirtea con él y le quita el clavel que todavía tiene. Carmen lo ve y entonces se entabla una pelea entre las dos gitanas y al hacerle sangre a la otra, Carmen es detenida. Don José es el encargado de llevarla a la cárcel. Por el camino ella le convence de que antes le deje ir a casa para cambiarse. Mientras está haciéndolo él la mira por el reflejo de la ventana. Cuando ella está ya lista dice "que no me aten las manos", él se las toma y las besa; el toque de retreta se deja oír a lo lejos.

Don José es degradado y condenado a dos años de prisión en el castillo de Gibraltar "por abandono de servicio". Cuando le están conduciendo a prisión en una vieja carreta, unos bandoleros atacan el destacamento y le liberan por cuenta de Carmen. Una vez en presencia de la gitana, Don José duda en quedarse con ella, pero por fin lo hace pronunciando la frase que le pondrá a su merced: "Carmen, haz de mí lo que quieras".

Entretanto, Antonio Vargas Heredia sale de la cárcel, y Don José es sustituido en el ejército por el brigadier García, quien organiza su búsqueda por las montañas. Los bandoleros preparan una operación de contrabando y Don José les hace modificar la ruta pues sabe que de seguir por la prevista

se encontrarían con los soldados. Carmen lee en las cartas que la desgracia se cierne sobre Don José y le pide que no vaya con la expedición, pero él no hace caso.

Carmen va a visitar a una vieja bruja que le anuncia que el hombre a quien ella quiere morirá por su culpa: le muestra una bala en la que se ve el rostro de Don José y un soldado apuntándole. Cuando, asustada, huye, es obligada por el jefe de los contrabandistas a entrar en la venta y distraer a los soldados que llenan el local. Mientras canta se oyen disparos. Don José cae herido y Carmen va con él y le esconde. En el delirio que le proporciona la fiebre, Don José revive escenas gloriosas con el ejército y luego la de su degradación. Por fin ve a Carmen y le pide el uniforme, y, ya más tranquilo, se duerme otra vez. Carmen, que le ama y comprende que no le trae suerte, decide dejarle, y con gran tristeza dice que se dedicará a cantar y bailar para divertir a la gente. Solamente pide que la avisen cuando Don José esté curado.

Antonio le hace la corte desafiando la maldición que ella arrastra, pero Carmen se resiste; ya no le queda corazón para amar a nadie más. Don José deja a los contrabandistas porque sabe que el ejército le persigue y no quiere perjudicarles con su presencia (todos son buenos y generosos). Cuando Carmen se entera de que Don José se dirige a Sevilla para entregarse a la justicia, decide salirle al encuentro para impedir que lo haga. A las puertas de la ciudad se celebra una fiesta para esperar la llegada de los toreros que van a participar en la feria. Don José llega allí y se sienta a comer, preocupado. Llegan los toreros y brindan, entre ellos está Antonio; al verle Don José se le acerca y brinda "por la mujer que tú quieres". Antonio, celoso, rompe la copa, y luego rompe la que Don José le ofrece. En el momento en que la pelea parece inevitable, llega Carmen que les obliga a dejarlo correr. Don José rechaza el consejo de Carmen de que regrese junto a los contrabandistas.

En la plaza, Antonio le brinda el toro a Carmen, y ella acepta en nombre de la Virgen, inocente y amistosa. Don José les mira de lejos, devorado por los celos. En plena faena, Carmen lanza un clavel a Antonio. Don José se ha ido acercando y está detrás de ella. Antonio se agacha para recoger el clavel y el toro le embiste. Carmen grita, vuelve la cara y ve a Don José. Aterrada, sale de la plaza hacia la enfermería.

Uno de los contrabandistas le dice a Don José el lugar en que piensan tender una emboscada a los soldados, para que pueda unírseles. Don José toma el caballo.

Antonio muere y Carmen le canta al Cristo que hay en la enfermería.

Don José se pone la chaqueta de uniforme y corre a avisar a los soldados de que han caído en una trampa. Los soldados se salvan pero él es herido por una bala y cae muerto. Antes de ser enterrado es rehabilitado.

Carmen acude con flores a la ceremonia, pero no la dejan pasar. García la ve y le abre paso, acompañándola cariñosamente. La película termina con el rostro de Carmen surcado por las lágrimas, tras los barrotes que separan el lugar de la ceremonia con el ataúd, de la sala donde ella está.

Lo que Carmen tiene de independiente, de mujer libre, será utilizado de forma descaradamente manipuladora para ponerla frente a la *terrible verdad* de sus actos: luego no le queda sino llorar arrepentida de su ligereza y falta de responsabilidad moral. Pero *Carmen la de Triana*, va mucho más allá de una voluntad de reivindicación para la nueva ideología de un personaje *decadente*. La película contiene ya todo aquello que Domènech Font¹⁶ define como "aspectos y puntos de colisión de la ideología fascista" a propósito de *Raza* (1941, J.L. Saez de Heredia) y de las películas que prolongaron el género; "culto de lo arbitrario", la única regla es la impuesta por la jerarquía militar. Está claro que Don José, un individuo que nos es presentado como alguien capaz de compañerismo y amistad, no se considerará traidor por tomar partido a favor de unos soldados anónimos contra unos contrabandistas amigos, con lo cual existe una inversión absoluta del sentido que los contrabandistas tienen en el mito, como opositores a un poder tiránico.

Fetichismo idolátrico del poder, ideología moral como forma privilegiada de la ideología pequeño-burguesa (el "deber" y el "honor" por encima de todo). Que en su delirio y a pesar del amor que siente por Carmen, el ex-brigadier José no tenga en la cabeza más que glorias militares y acabe pidiéndole su uniforme, nos muestra hasta qué punto "deber" y "honor" conforman su personaje, lo cual no sería contradictorio con el original, si no acabara por contagiar a la gitana, en el colmo de la transmisión redentorista. "Culto exacerbado de la mística (el "héroe", la "violencia", la "Nación", etc.): Además de las canciones a la Virgen y demás alusiones religiosas como origen de la "redención" de Carmen, Don José ha de morir como héroe, y para ello ha de participar en una acción violenta como es la de la emboscada: la "Nación" salvaguardada por la milicia, ha recuperado a su hijo, arrebatándolo a las garras de la subversión. Y por supuesto un anticomunismo a flor de piel": la visión que el realizador y sus guionistas ofrecen de la banda de contrabandistas, de sus relaciones internas, es tan idílica, que el hecho de que Don José no quiera seguir con

ellos no puede ser más que debido a la revelación que le muestra que aquella armonía es artificial, engañosa, representa los cantos de sirena que, contemporáneamente a la realización de la película, habían intentado arrastrar a España a la perdición.¹⁶

Lo curioso, sin embargo, y la censura no se debió dar cuenta, es que Carmen acude a la magia, las cartas y la vieja bruja, para conocer su destino, y es a causa de este conocimiento por lo que ella cambia y "se redime".

La verdad es que, si olvidamos sus orígenes literarios, es decir, para todos aquellos que no estuvieran previamente condicionados por el tema, la película funciona, las canciones son bonitas y pegadizas, la realización y la interpretación de la protagonista son imaginativas y capaces de imprimir verosimilitud y emoción a situaciones *a priori* poco creíbles. *Carmen la de Triana* es uno de los más inteligentes vehículos que se han montado en España para el lucimiento de una estrella, y no desmerece en absoluto al lado de los grandes logros que significaron *Nobleza baturra* (1935) y *Morena Clara* (1936).

Pero una Carmen que escapa de la muerte, no es *Carmen*, por más que sea *la de Triana*, sobre todo porque eso no significa un triunfo para ella sino una expiación y un sufrimiento acatados "voluntariamente". Los alemanes debieron entenderlo así cuando la titularon *Noches Andaluzas*.

El intento llevado a cabo por los guionistas Jesús María de Arozamena, Antonio Mas Guindal (autores de otros vehículos para la estrella Sara Montiel a partir de *El último cuplé*), Tullio Demichelli (también realizador) y Jean Pierre Feydeau (que se supone se limitaría a dar el necesario toque francés), de convertir a la indómita Carmen en una especie de Agustina de Aragón andaluza, no hubiera parecido tan descabellado de haber puesto algún rigor en la operación: al fin y al cabo, luchar contra los franceses en la Guerra de la Independencia, era luchar contra el orden establecido, algo que *Carmen* representa por naturaleza.

Pero lo que resultó fue difícilmente digerible. Mucho más lamentable que anticipar la acción hasta 1812, que Don José pase de navarro a francés, que se crease un nuevo personaje, el jefe de la guerrilla, Antonio, que sublimara y aunara lo que de "fuerza", existe en Escamillo, en García el Tuerto y en el Dancaire, o que el personaje de Micaela estuviera tan transformado que solamente le quedara el nombre, mucho más lamentable es

que todo ello no conduzca absolutamente a ninguna parte que no sea a una sucesión de tópicos.

Sinopsis argumental:

1812, Guerra de la Independencia. Antonio, jefe de la guerrilla, es herido en un ataque a una patrulla de las fuerzas francesas que ocupan el país, y se refugia en la habitación de su amante, la cantante Carmen. Mientras, esa misma noche, ella está actuando en la taberna de Lilas y conoce a un joven sargento francés, llamado José (el ser francés le ha hecho perder el don), y se enamora de él, siendo correspondida.

Micaela, joven celosa a la que Antonio ha rechazado, denuncia a éste a los franceses, que lo capturan a pesar de los esfuerzos de Carmen por evitarlo. Unas noches más tarde, mientras Carmen entretiene con sus canciones a las tropas francesas, Antonio es liberado por sus hombres. Carmen es acusada de complicidad en el asalto a la cárcel, y al querer defenderla, José dispara contra su coronel, matándolo.

Obligados a huir, Carmen y José se unen a Antonio y sus guerrilleros, en las montañas. Ambos hombres, celosos por el amor de Carmen, entablan una lucha en la que José lleva las de perder y es gravemente herido, justo en el momento en que los franceses descubren el escondrijo. Carmen y José consiguen escapar y esconderse en la taberna donde Carmen tiene su aposento, pero Micaela les ha visto y cuando José se queda a solas, va a verle y le convence de que Carmen tiene intención de traicionarle. Va luego a informar a los franceses del lugar donde se encuentra José. Cuando los franceses llegan José se enfrenta a Carmen para averiguar la verdad, pero antes de que ella pueda responder, los soldados disparan y Carmen cae fulminada por una bala destinada a José. También éste sucumbe al tiroteo, muriendo junto a ella, mientras Antonio y los suyos se lanzan a la ofensiva contra el enemigo.

Semejante argumento, además del ataque frontal a la pobre Micaela, convertida en lianta y traidora, no permite pensar en Mérimée o en Meilhac y Halévy, si no es en cuanto a producto de un saqueo efectuado por inconscientes, y carecía de la coherencia mínima para que los personajes no se perdieran por ella como sonámbulos. El único atisbo de interés lo proporciona la evidente sensualidad de algunos planos. En el catálogo del American Film Institute 1961-1970, la película aparece referenciada con las siguientes palabras definitorias: “Guerrillas. Franceses. Queridas. Cantantes. Soldados. Celos. Perfidia. Autosacrificio. Resistencia

(política). Asesinato. Ocupación militar. Cabarets. Guerras napoleónicas.” Demasiado para tan cortos vuelos.

En definitiva, lo que el productor, la estrella, los guionistas y el realizador querían no tenía nada que ver con lo que conforma el mito de la verdadera Carmen. Para constatarlo no hay más que observar de qué forma algo tan consubstancial a la totalidad del tema como es la muerte, aparece tratado casi como un accidente, y que lo que puede haber en la *Carmen de Ronda* de voluntad de morir va dirigido a salvar a su amado en una prueba de supremo autosacrificio y no a la consumación de un destino fatal. Carmen no es más que una "simple" tonadillera y, como tal, toda corazón, siguiendo el tópico puesto en circulación desde tiempo inmemorial en el mundo del espectáculo.

Carmen la de Ronda conoció una restringida distribución americana, con once minutos de cortes y dos títulos alternativos: *The Devil Made a Woman* ("El diablo hizo una mujer", que poco tenía que ver con lo que la película era, si no es por Micaela) y *A Girl against Napoleon* ("Una muchacha contra Napoleón", que además de ser más original se ajustaba mejor al argumento).

IV.4 VIVIANNE ROMANCE PREPARA EL CAMINO A RITA HAYWORTH

Rodada en Italia, en plena ocupación alemana, el cine francés recurrió a *Carmen* para ofrecer uno de sus característicos títulos *fuertes*, una película que, en su momento, fue salvajemente mutilada en España y que, en su versión íntegra, hizo correr suficiente tinta en los Estados Unidos - donde conseguiría uno de esos impactos que, de tiempo en tiempo, logra alcanzar allí, por la vía del escándalo, el cine europeo (recuérdese *La dolce vita* o *Un hombre y una mujer*) -, como para que la Columbia se decidiese a financiar una nueva y libre versión a la mayor gloria de su máxima estrella Rita Hayworth, sólo un año después de que fuese estrenada allí.

La notoriedad - hoy en día bastante escasa - de Christian Jacque, está originada por: a) Ser el realizador de la supervalorada *Fanfan el invencible* (1952), película que reunía en su reparto a Gérard Philippe y Gina Lollobrigida; b) el hecho de haber lanzado a la fama a su esposa Martine Carol, a la que convertiría en el máximo *sex-symbol* del cine francés en el período inmediatamente anterior a la aparición de Brigitte Bardot; y c) haber sido el afortunado realizador de esa versión de *Carmen*, con la que

era, a su vez, máximo *sex-symbol* francés en los años inmediatamente anteriores a la aparición de Martine Carol: Vivianne Romance.

La película, además, contaba con la presencia de un muy joven Jean Marais incorporando a Don José, posiblemente el Don José con más atributos de estrella que el cine haya ofrecido. El resultado de la química producido por la conjunción de ambas figuras, aparece explícito en el alto poder erótico que destila toda la película.

Jean Marais ofrece, en algunos planos, la imagen evocada por Mérimée cuando compara a Don José con el Satan de Milton, y consigue conferir a ese personaje una fuerza psicológica y un desgarramiento que sólo la novela posee.

Los diálogos de Henri Jeanson, en el guión de Charles Spaak, que junto con Prévert son los máximos exponentes de la corriente cinematográfica del "realismo poético", además de una fotografía y escenarios espectaculares, dieron un carácter particular a la cinta. En la persecución a lo largo de las escarpadas carreteras de la montaña, la cámara creaba una imagen perfecta del paso del tiempo, insistiendo en las patas de los caballos y en las ruedas de la diligencia. La corrida, así como el sorteo previo de los toros que los ayudantes de Lucas van a visitar al corral para conocer sus cualidades y defectos, forman parte de esta espectacularidad. Vivianne Romance, a lomos del caballo de Don José es la misma estampa del grabado de Doré.

El film tiene un recuerdo a la mítica de Feyder, en la elección de Ronda como lugar de la corrida y los estudios italianos consiguieron unos magníficos decorados inspirados en su Plaza.

Vivianne Romance había ya incorporado, poco tiempo antes, a una "reina de los gitanos" en la película dirigida por Léon Mathot titulada *Cartacalha*, y el éxito obtenido en ese papel la catapultó hacia el de la gitana por excelencia, esa Carmen, 1942, a la que entendió como un compendio de voluptuosidad, sin faralaes y con una gran contención. El contraste que ofreció con la *espiritualizada* Imperio Argentina, de 1938, desautorizó la versión de esta última y realzó todavía más los valores de la visión que Christian Jacque ofrecía del tema de Mérimée, tema que contaba, además, con el atractivo suplementario de la música de Bizet, utilizada *en off* sobre algunas secuencias del film.

La película tuvo muchos problemas antes y después de su realización. Para empezar, André Poulvé, el productor, quería a Marais como Don José, pero el actor estaba comprometido con el director de teatro Dillon. Los alemanes no quisieron darle el visado para ir a Italia, con la excusa de este problema. Dillon pidió 300.000 francos para dejarle ir, y finalmente la productora le pagó 200.000. Jean Marais firmó el contrato con el compromiso de cobrar 75.000 francos por tres meses de trabajo. Pero las previsiones del tiempo durante la guerra son siempre azarosas, y tuvo que quedarse nueve meses en Italia.

Si la Micaela de la ópera nace en la novela, con la imagen de añoranza de las jóvenes vascas de largas trenzas, faldas azules y mirada pura, en el film la aparición de la joven rubia y virginal de la diligencia puede producir el mismo efecto de oposición a Carmen, que queda subrayado por los comentarios de los bandoleros.

La única veleidad que se permite el guionista con respecto a la novela es la de presentarnos a un Lilas Pastia delator, marcando, quizás, una denuncia a tantos franceses que en aquellos días hacían lo mismo con sus vecinos, colaborando con el orden, representado por el invasor alemán.

La película, rodada en 1942, tuvo su primera representación permitida en Francia, el 8 de agosto de 1944, en el cine Normandie, mientras los alemanes huían de París y los franceses hacían cola para ver a sus actores favoritos. La recaudación de esta sesión sirvió para pagar a los técnicos que habían trabajado en ella.

En 1948, Charles Vidor y Rita Hayworth se aliaron nuevamente en *The Loves of Carmen*, tras el éxito de *Gilda* (1946), para relanzar a la estrella, cuya fama había sufrido un revés con *La dama de Shanghai* (1947), de Orson Welles. Hubo tres motivos determinantes para que Rita Hayworth eligiera este personaje para la primera película que además de interpretar iba a producir: a) su papel "revelación", siete años antes, había sido el de una sensual y despiadada andaluza, Doña Sol, en la versión que Rouben Mamoulian realizó de *Sangre y Arena*, de la novela de Blasco Ibañez; b) los propios orígenes hispanos de la estrella, que la hacían idónea para interpretar, en Hollywood, a la popular gitana, y c) el éxito casi escandaloso, que en locales especializados, había alcanzado el año anterior la *Carmen* de Christian Jacque interpretada por Vivienne Romance.

Carmen resultó el personaje ideal para que el *sex-appeal* y el talento de bailarina de Rita Hayworth hicieran estragos de nuevo, recuperando, en

parte, el favor del público. Don José fue Glenn Ford, y la película, titulada como la de Walsh y Dolores del Río, *Los amores de Carmen*, se inspiró totalmente en la de Christian Jacque, subrayando la participación protagonista del destino, volviendo a Lucas en lugar de Escamillo, además de dar gran importancia al papel de García *el Tuerto*, suprimiendo la *corrida*, dado que la sensibilidad anglosajona es muy susceptible al "juego" con los animales el tema era ya, de por sí, suficientemente escandaloso.

La guionista había leído muy bien a Mérimée, la película comienza con la lectura de unas frases escritas en la pantalla que justifican la moral de Carmen por el hecho de ser gitana, resumiendo así el cuarto capítulo de la novela, y la última frase del condenado a muerte. Integró algunas situaciones sucedidas al viajero, como el robo del reloj musical, la delación de su guía que queda relegada a uno de los bandidos y desdobló algunas afirmaciones negativas que, en la novela, hace Don José sobre Carmen, y que en esta película se ponen en boca de Morales. No deja de ser curioso que ni siquiera los más fieles guiones inspirados en Mérimée recuerden al viajero y no hagan mención del inglés, lo cual además de ilustrar una multiplicidad de caracteres masculinos serviría para subrayar la calidad de venalidad de Carmen.

La cámara nos presenta a Carmen que desde lo alto de un muro, llama la atención de Don José cuando éste pasa bajo sus pies. Los ojos de Glenn Ford, sorprendido por la gitana y subyugado por su belleza, son los del público, de una Norteamérica recién salida de la guerra, que descubre a sus mujeres intrépidas, valientes y liberadas. Para que no olvidemos el efecto, también, Carmen se aparecerá en lo alto a un desprevenido Lucas. Esta visión de la cámara contrasta con la de *Carmen la de Triana* de 1938, que va por los suelos cuando Don José la ve por primera vez.

Esta película resultó la más cara jamás filmada sobre el personaje, su coste fue de dos millones y medio de dólares de aquellos años, lo cual añadido a la presencia en el papel de protagonista del máximo *sex-symbol* de la posguerra, supuso suficientes ingredientes para popularizar aún más *Carmen*, que se convirtió en un mito cinematográfico de la época.

The Loves of Carmen resulta una convincente versión del tema, y de no haber sido por el impacto que tuvo su modelo, la de Vivienne Romance, habría quedado como una de las mejores, pero Charles Vidor no supo conseguir el misterio o la poesía necesaria para ello. Rita Hayworth es una Carmen preciosa pero no resulta lo suficientemente enigmática para encarnar el mito.

IV.5 CARMEN JONES

Ya hemos mencionado el carácter de excepción de la Carmen negra de Otto Preminger entre todas las incursiones del personaje en las pantallas cinematográficas. La excepcionalidad no se limita al hecho de que se trate de uno de los primeros filmes norteamericanos en utilizar exclusivamente gentes de color en su reparto (antes estuvieron *Aleluya*, 1930, de King Vidor, y *Cabin in the Sky*, 1943, de Vincent Minnelli), por más que esa *negritud* sea consubstancial al sentido de la obra, con la feliz identificación de correspondencia: gitanos = negros americanos, que internacionaliza el sentido étnico del tema pero elimina el conflicto de enfrentamiento Norte/Sur, payo/gitano, al ser impensable en esa época el poner en pantalla la degradación de un blanco "por causa" de una negra. Hay además dos aspectos formales fundamentales:

1.- No se trata de una adaptación directa de la ópera, ni de la novela, sino de la versión de un musical creado en Broadway en 1943 sobre la música y el libreto de la ópera, con las modificaciones que el género en que se inscribía marcó, y en el que la acción se trasladó desde la Sevilla del diecinueve al Deep South norteamericano en época de la Segunda Guerra Mundial.

2.- Las virtudes propias de la realización de la película, que fue capaz no únicamente de trasladar con éxito al lenguaje del cine una estructura dramática fuertemente marcada por las convenciones de la escena, sino también de *recrear* la historia hasta conferirle el *status* de obra maestra dentro del universo premingeriano.

Para lograr su propósito, Preminger renunció a hacer un musical según los cánones del género, porque lo que realmente le interesaba no era tanto filmar un gran espectáculo, como dedicarse a explicar un personaje, Carmen, en su doble vertiente de personaje que ya lleva en sí un significado (el mito), y de personaje que adquiere significado a través de la relación que con él establece el realizador y de la interpretación que de él efectúa una actriz. Y aunque, en principio, el musical es tan válido como cualquier otro género para estos propósitos, en 1954, año de producción de la película, y a pesar de que ya se habían producido casi todos los mejores musicales de la historia del género, el realismo seguía siendo en ellos una excepción.

Preminger optó por abordar *Carmen Jones* un poco como al mismo tiempo estaba haciendo George Cukor con otra película con música pero no

musical: A Star is Born ("Ha nacido una estrella")¹⁷, aunque el personaje de Judy Garland, en la película de Cukor, sea justamente el prototipo opuesto al de Carmen: es la mujer entregada en cuerpo y alma al hombre al que ama, del que se considera deudora, un hombre tan desposeído de su virilidad como Don José pueda estarlo, pero con una fortaleza interior suficiente como para autoinmolarse por el bien de la mujer a la que ama por encima de todo. En esta historia que, como *Carmen*, es un largo camino hacia la muerte, la mujer conservará la vida como premio a su abnegación y espíritu de sacrificio, sinónimos de *amor total*.

En 1955 *Siempre hace buen tiempo*¹⁸, en 1957 *Pijama Game*¹⁹, en 1958 *Damn Yankees*²⁰, en 1961 *West Side Story*²¹, o en 1972 *Cabaret*²², fueron habituando al público a que una película considerada como musical, ofreciese algo más que música, danza, canto y romance, pero en el momento en que apareció *Carmen Jones* esto no era todavía común. Carmen siempre por delante de su tiempo, ya se tratase de 1845, de 1875 o de 1954, fue la primera heroína de musical en morir en la pantalla a manos de su amado.

El director nunca consideró la película como "un musical", sino como una película dramática con música. Veamos lo que dice él mismo a propósito de *Porgy and Bess*²³, también dirigida por él:

En mi opinión, la película (*Porgy and Bess*) hubiera sido mejor si no hubiera sido tan fiel a la obra original. No creo que sea realmente necesario ser fiel a la letra para respetar el espíritu de una obra o de un personaje. Y eso es lo que Goldwyn quería a cualquier precio. Era muy buen musical, bien escrito pero con treinta años a sus espaldas. Y yo creo que estaba algo pasado de moda, particularmente en su parte humorística (...) La película hubiera sido mejor si, como *Carmen Jones*, se hubiera presentado bajo la forma de una película con música más que de una película musical

Pero todavía en fecha tan reciente como 1981, Clive Hirschhorn podía hacer en su libro *The Hollywood Musical* un comentario tan poco comprensivo de lo que *Carmen Jones* pretende ser, como éste:

Los estereotipos bidimensionales creados por Oscar Hammerstein II para *Carmen Jones*, una puesta al día de la operística obra maestra de Georges Bizet y Prosper Mérimée (sic), sólo con negros, seguían peleándose con la gloriosa música que los personajes debían cantar. El resultado fue que, mientras la carpintería del ejercicio era digna de admiración, resultaba difícil llegar a identificarse con ella o con cualquiera de los protagonistas de ese tórrido melodrama musical...²⁵

Hirschhorn califica después la dirección de Preminger como de *heavy-handed* ("pesada"). Como siempre que Carmen hace una irrupción destacada, la incomprensión se cierne sobre ella²⁶.

Lo que Preminger vio en *Carmen Jones*, fue la posibilidad de incorporar a su galería de retratos femeninos, aquel que mejor sintetizaba lo que anidaba en ellos. Esta incorporación entrañaba riesgos indiscutibles. En primer lugar, en la primera mitad de los años cincuenta, Preminger estaba lejos de ser un triunfador en Hollywood: una única obra de cierto prestigio, *Laura*, 1944, alguna tendencia hacia el escándalo, *Ambiciosa*, 1947, o *The Moon is Blue*, 1953, y ningún éxito de taquilla suficientemente notable para poder permitirse impunemente la audacia de emprender un proyecto que podía llevarlo tanto a un escándalo *racista* como a un fracaso *cultural*, y que, en el mejor de los casos, comercialmente sólo tendría un público específico, gentes de color y amantes de Bizet no puristas. Todo ello parece desmentir la fama de calculador que Preminger ha llevado consigo desde que empezó a ser conocido.

Un hombre profundamente culto como él, debía ser consciente de las inmensas posibilidades que la inconformista Carmen iba a brindarle, las suficientes como para atreverse a desafiar la incomprensión de buena parte de público²⁷ y crítica, las iras de las organizaciones racistas y las ligas de la decencia, y el anatema de los herederos de Bizet.

Preminger fue, como casi siempre, también productor, respaldado por la Twentieth Century Fox, el estudio para el que trabajaba normalmente desde que se iniciara en el cine norteamericano, y donde ocupaba un lugar, en muchos sentidos parecido al de un Minelli en la Metro, o un Michel Curtiz en la Warner, un Charles Vidor en la Columbia, o un Douglas Sirk en la Universal, con la ventaja de ser su propio productor.

IV.5.1 Carmen en Broadway

Aunque el público norteamericano aclamó desde muy pronto la *Carmen* de Bizet y Meilhac y Halévy, no dejaba de tratarse de una élite, de un público entendido en ópera, y que no difería en absoluto del de los grandes coliseos operísticos de Europa, algo lógico, si pensamos que el público del *Met* (Metropolitan Opera House de Nueva York), como el del Colón, de Buenos Aires, estaba formado por gentes acabadas de llegar desde Europa, o descendientes en primera generación de aquellos que habían vivido en sus respectivos países, - Alemania, Francia, Inglaterra, Italia - la gran eclosión operística del siglo diecinueve. Y esto seguía igual en la cuarta

década del siglo veinte, cuando Broadway se había consagrado ya como el santuario del teatro musical genuinamente norteamericano y popular.

El musical norteamericano es un género que, apartándose de la tradicional opereta vienesa o parisina, va a buscar sus raíces en la tradición anglosajona del *vaudeville* (teatro de variedades) y las óperas de Gilbert y Sullivan, para volver enriquecido a la estructura de esa opereta, ya casi irreconocible.

Históricamente, la primera obra del género, todavía en estado embrionario, sería una adaptación del tema de *Fausto* (que reaparecería en Broadway en 1955 con *Damn Yankees*), titulada *The Black Crook*, de Charles M. Barras y Giuseppe Operti, estrenada el 12 de septiembre de 1866, con lo que se demuestra que la presencia de un tema "serio" como es el de *Carmen* no está reñida con el espíritu de Broadway.

No tiene nada de extraño, pues, que alguien sintiera la necesidad de incorporar a ese mundo popular a la popular *Carmen*²⁸, como no es en absoluto extraño que, a pesar de las críticas de los puristas y contrariamente a lo sucedido con las otras dos óperas recicladas como musicales de Broadway, *El Barbero de Sevilla*, que pasó a ser *Once over Lightly*, y *Aida*, convertida en *My Darling Aida*, *Carmen* arrebatare también en este nuevo medio a su público.

A ello no fue ajeno ni la brillantez del reparto totalmente negro (algo menos exótico en Broadway que en Hollywood, incluso diez años antes), ni la vibrante adaptación de la música a los ritmos y acordes del jazz²⁹, por más que Bizet siguiese siendo totalmente reconocible en ella. Durante 502 noches seguidas, a partir de la del 2 de diciembre de 1943, Muriel Smith o Muriel Rahm, Luther Saxon o Napoleon Reed, turnándose, hicieron posible que *Carmen* y Don José - cambiando a la gitana cigarrera por una obrera de una fábrica de paracaídas, y al hidalgo dragón y contrabandista Don José por un G.I. llamado Joe -, dieran vida al mito de *Carmen* y que éste extendiese sus alas hacia la conquista de nuevos horizontes. De su éxito da constancia el que, de los musicales estrenados aquel año, únicamente fuese superado en audiencia por el multimillonario *Oklahoma* de Rodgers y Hammerstein (2.212 representaciones) y apenas por *One touch of Venus*³⁰, con música del gran Kurt Weill (el compositor que colaboró en los grandes éxitos de Bertold Brecht) y con la luego legendaria Mary Martin como protagonista (567 representaciones).

IV.5.2 Oscar Hammerstein II

La adaptación del libreto para Broadway había corrido a cargo de Oscar Hammerstein II, nacido en 1895 en el seno de una familia vinculada al teatro desde su abuelo, el empresario, compositor y letrista de quien tomó el nombre. Falleció en 1960, tras una carrera que fue de éxito en éxito, marcando además la evolución de la comedia musical a través de los más gloriosos años del género, con una serie de títulos míticos.

Oscar Hammerstein II fue libretista y autor de las letras de las canciones, *lyrics*, entre otras de *Rose Mary*, con música de Rudolph Friml y Herbert Stothart, en 1924, de *Sunny*, 1925, y *Show Boat*, 1927, según la novela de Edna Ferber, ambas con música de Jerome Kern, y, una vez iniciada su colaboración con el compositor Richard Rodgers, de los más famosos musicales, aunque no siempre los más innovadores, de los años cuarenta y cincuenta: el ya mencionado *Oklahoma*, *Carousel*, 1946, basado en la comedia *Lilliom* de Molnar, *South Pacific*, 1949, según las narraciones de James Michener, *The King and I* (Ana y el rey de Siam), basada en la novela de Margaret Landon. *Flower Drum Song*, 1958, y *The Sound of Music*, 1959, inspirado en la vida de la familia Trapp.

Todas esas obras fueron vertidas al cine, y en ocasiones, como en el caso de la versión de *Rose Marie*, realizada en 1936 por W.S. Van Dyke con Jeannette McDonald, o de la *The Sound of Music* (Sonrisas y lágrimas), 1965, dirigida por Robert Wise con Julie Andrews, superaron largamente su éxito en el teatro.

Hammerstein se enfrentó a *Carmen-ópera*, con más respeto, a pesar de las apariencias, del que habían tenido Meilhac y Halévy cuando hicieron lo propio con la novela. De hecho la estructura de la ópera servía perfectamente a sus fines, y los cambios fueron, con una excepción, insignificantes. Los cuatro actos se redujeron a dos, subdividido cada uno en dos cuadros.

Aunque la escena primera del acto segundo - la que se correspondería con el tercer acto de la ópera -, fue muy alterada, las otras tres siguen la estructura del original. Las diferencias radican, en el Primer Acto, en la supresión de la primera aparición de Micaela, llamada ahora Cindy Lou, en busca de Don José; en el cambio de decorado para la huida de Carmen, que tiene lugar en una carretera desierta, cuando Joe se extravía al conducirla a la cárcel; en el añadido de un episodio escenificando el arresto de Joe por el sargento Brown - nombre que toma aquí el personaje de Zúñiga - que en

esta versión pretende a Micaela y no a Carmen; en el cambio de intérprete de la canción gitana, *Beat out Dat Rhythm on a Drum*, que pasa de Carmen a Frasquita, Frankie.

En el segundo acto, el primer cuadro muestra, en lugar de la montaña, la residencia en Chicago del boxeador Husky Miller - equivalente al torero Escamillo -. Aquí hay que destacar que Hammerstein lleva a cabo una síntesis entre los contrabandistas y el torero de la ópera que da como resultado al boxeador y a su *entourage*, quedando Joe completamente al margen de cualquier acción delictiva. De ese modo, con el cambio de decorado, que pasa del exterior, con su carácter de libertad espacial para Carmen, al interior de un apartamento, se modifica también el sentido de la libertad en Carmen, convertida por Hammerstein, en una fulana de lujo, lo que obliga a poner el énfasis en su carácter rebelde. El sentido cambia también en lo que se refiere a la funcionalidad de Husky Miller: ya no se trata de un personaje - Escamillo -, que acude al espacio de Carmen - la montaña -, donde se enfrenta a un rival - Don José -, que aún se cree amado por Carmen. En *Carmen Jones*, tanto en la obra teatral como en la película, la ruptura entre Carmen y Joe ya se ha consumado y es Joe quien acude al espacio de Husky, con la desesperación del vencido. Aquí, además, se ha suprimido nuevamente la primera entrada de Micaela, y cuando su equivalente, Cindy Lou, canta, no lo hace sola como en la ópera, sino en presencia de Husky Miller. En la última escena, Joe mata a Carmen, después y no antes o durante el triunfo público de su rival.

El hecho de que la obra se estrenase en plena Segunda Guerra Mundial, y la repercusión limitada a la zona de influencia de Broadway, hicieron que la comedia musical no tuviese ningún eco en Europa. Pero en 1955, cuando la película se presentó con gran éxito en la gala de clausura del Festival de Cannes, la cosa fue muy distinta. Y así, mientras los herederos de Meilhac y Halévy aprobaron sin reservas el trabajo de Hammerstein y del guionista Harry Kleiner, no sucedió lo mismo con los de Bizet, que se alzaron indignados contra lo que calificaron de “caricatura de una obra maestra”, con la intención de “preservar la ópera de la profanación y del ridículo”. Así es como, con algunas proyecciones excepcionales, la película no fue vista en Francia hasta que, muy recientemente, prescribieron los derechos de autor de la ópera.

IV.5.3 De Hammerstein a Preminger

De la recreación a la creación. Preminger, un hombre tan ambiguo al menos como lo fue Mérimée, ha demostrado en numerosas ocasiones la fascinación del hombre de orden por los que viven provocando su ruptura.

Judío austríaco, nacido en Viena el 5 de diciembre de 1906, de familia burguesa vinculada al poder, rompe con sus orígenes en 1922 y debuta como actor a las órdenes de Max Reinhardt en su famoso montaje de *Sueño de una noche de verano*. No por ello abandona los estudios, y así, en 1926, consigue su licenciatura en Filosofía y en Leyes. Pasa a la dirección teatral, y en 1931 a la cinematográfica.

En una carrera que muestra un cierto paralelismo con la de Douglas Sirk, se embarca para los Estados Unidos, donde en 1935 debuta como director teatral y al año siguiente lo hace en Hollywood. Pero no logra afianzarse hasta 1944, en que realiza y produce *Laura*. En 1953 crea su propia productora y durante años alterna su trabajo tras la cámara con algunas incursiones de tipo histriónico como actor, por simple afición.

Después de *Carmen Jones* es cuando dirige sus más conocidas películas: *The Man with the Golden Arm* (El hombre del brazo de oro), 1955, *Bonjour Tristesse*, 1957, *Anatomy of a Murder* (Anatomía de un asesinato), 1959, *Exodus* (Exodo), 1960, *Advice and Consent* (Tempestad sobre Washington), 1962, *The Cardinal* (El Cardenal), 1963, y *Bunny Lake is Missing* (El rapto de Bunny Lake), 1965, antes de entrar en una época de decadencia. Su tema principal es el del conflicto del individuo con la colectividad.

Durante años, a causa de la cultura literaria de quienes escribían sobre cine, se dio por sentado que había que acercarse a los clásicos, al menos repetando no solamente el espíritu, sino también la letra, algo que no solamente es inadecuado sino imposible: las leyes por las que se rige el lenguaje cinematográfico tienen muy poco que ver con las del teatro o la literatura. Es notorio que las mejores adaptaciones de Shakespeare al cine han corrido a cargo de geniales transgresores como Orson Welles o Akira Kurosawa, y se ha necesitado todo el talento de Joseph L. Mankiewicz para mantener el equilibrio sobre la cuerda floja - en *Julio César* y en bastantes escenas de *Cleopatra* - y no caer en el academicismo de otros "respetuosos" adaptadores del inglés universal.

En algunos momentos Preminger llega a dar la impresión de ser más fiel al original operístico que el propio Hammerstein. Así cuando incluye la

llegada de Cindy Lou a la base militar de Jacksonville y la enfrenta con el sargento antes de encontrar a Joe (secuencia que fue cortada en parte en el montaje final: la película comienza con la llegada de un autobús del que se apea Cindy Lou, rodeada por un grupo de obreros de la fábrica de material bélico, para interrumpirse y dar paso a la escena de la llegada de la nueva guardia de la que Joe forma parte). Pero en realidad lo que está haciendo es sacar la historia de los límites espaciales y temporales de una representación teatral, y para ello necesita alejarse tanto de Hammerstein como de Meilhac y Halévy.

El trabajo de Preminger, subdividiendo escenas, multiplicando escenarios, añadiendo breves secuencias de los protagonistas, principalmente Carmen, pero también Joe y Cindy Lou, a solas, pensando, moviéndose, trasladándose de un lado a otro, va edificando paulatinamente una nueva ficción, la de la pantalla, que cobra sentido en sí misma y que no tiene en *Carmen*-ópera, ni, más remotamente, en *Carmen*-novela, otra cosa que un punto de referencia, amplio si se quiere, pero no opresivo.

Preminger, al igual que hiciera Bizet con el libreto, utiliza el texto de Hammerstein, convertido en guión por su colaborador Harry Kleiner, como soporte, como punto de partida para su propia expresión.

Yendo más allá de encuadrar, planificar, desplazar la cámara y dirigir a los actores en un decorado, la "puesta en escena" de Preminger actúa en el mismo sentido que la música, a la que va inevitablemente unida, no tanto en los números musicales en el sentido estricto, como en las escenas dramáticas, que acompaña y subraya. El fondo musical no se corresponde exactamente con el orden propuesto por la partitura original, sino que utiliza motivos procedentes de otros momentos, principalmente la Habanera, *leit-motif* de la película, adquiriendo esa música un nuevo sentido, una nueva funcionalidad, en virtud de lo que la cámara recoge, y, recíprocamente, ayuda a procurar sentido al conjunto del filme.

Carmen Jones nos ofrece un gran retrato, en profundidad, de la fascinante y fatal mujer que es la Carmen negra, partiendo evidentemente del mito de *Carmen*, pero alineándose, por otra parte, entre las más personales creaciones femeninas del realizador.

El crítico francés Olivier Eyquem, en su excelente artículo "A propos de quelques Carmen", establece un paralelismo entre *Carmen Jones* y *Fallen Angel* (¿Ángel o demonio?), película que Preminger produjo y dirigió en 1945, centrado en las características de sus respectivas protagonistas:

La comparación *Carmen Jones-Fallen Angel* est d'autant plus intéressante à faire que l'on rencontre déjà au générique de ce film le scénariste Harry Kleiner, ancien élève de Preminger. Il existe entre ces deux films certaines similitudes de situation évidentes, et de nombreux points communs entre le personnage qu'y interprétait Linda Darnell et celui de Dorothy Dandridge: croyance identique au destin, pouvoir de fascination - mis en évidence par une même sinueuse entrée en scène sous un faisceau de regards masculins - contraste de dureté et de naïveté, et même volonté de se réserver jusque dans la promiscuité, de se garder pour un seul partenaire, aussi fugitif soit-il.³¹

Siguiendo con las comparaciones, tampoco está muy lejos Carmen Jones de la Jean Simmons de *Angel Face*, o de la Jean Seberg de *Bonjour Tristesse*, dos películas que poseen entre ellas asimismo, bastantes puntos de contacto, dirigidas por Preminger, la primera en 1953 y la segunda en 1957, y que presentan a unas heroínas dispuestas a llegar al fondo de su personalidad, a no renunciar a nada que les permita alcanzar sus fines, como única forma de auto conocimiento, deseosas ambas de abandonar un *rol* de mujer-niña que las supedita, que les impide, protegiéndolas, acceder a la madurez. Son *Carmen* en embrión, inadaptadas y rebeldes a unas estructuras - familiares, generacionales, de clase -, de las que solamente se salvarán dinamitándolas. La protagonista de *Angel Face* lo conseguirá a través de su patología, la de *Bonjour Tristesse* no, y como Carmen Jones vivirá de fiesta en fiesta hasta que el destino tome cuenta de ella.

Estas mujeres, aparentemente sicópatas, inconscientes o zorras, lo son únicamente en la medida en que se ven abocadas a ello para reivindicar su existir por cuenta propia, su libertad, su personalidad. Es el mismo motivo que, en un registro menos trágico, y más atenuado por las reglas del juego, obliga a *Laura-Gene Tierney* a abandonar su apartamento sin dejar rastro durante días, con lo cual se salva de morir a manos del hombre que la adora, y que no puede permitir que le traicione con un ser tan mediocre como el que ella ha elegido, como defensa del vampirismo del primero. Aunque al final vaya a parar, como sus hermanas en Preminger, a los brazos de un *polizante* que nunca podrá ser otra cosa que su inferior, con lo cual la historia podría repetirse hasta el infinito.

Carmen Jones es toda fuego, pasión, ansias de libertad y fatalismo. Es también un ser que se interroga, es alguien vivo y que sabe que no lo estará por mucho tiempo. Lo sabe desde el momento en que le lanza la rosa a Joe, un Joe desprovisto de la poca hombría que antes tenía, el cual se nos muestra desde la escena de la seducción como la perfecta encarnación de la muerte, con el magnífico rostro de calavera de Harry Belafonte, que

alcanza todo su expresionismo en la escena final: el tema de la muerte tiene en *Carmen Jones* su forma más física.

Ese carácter de símbolo que posee Joe, entendido como mensajero del fatal destino de Carmen, se hace todavía más patente cuando, a su lado, asistimos a una contextualización de Carmen muy superior a la que poseía en la novela y sobre todo en la ópera: por primera vez - aparte su aparición de la mano de Florian Rey en 1938 -, Carmen tiene familia, su desarraigo es puramente interior y, en consecuencia, más irreversible todavía: *Carmen* ha sido *vestida* por Preminger con los atributos de un personaje de carne y hueso, transfiriendo a sus hombres el carácter simbólico.

En *Carmen Jones* no hay enfrentamiento entre etnias, culturas o clases sociales. Es y se siente libre en una América por la que no asoma ningún problema de discriminación racial ya que todos los personajes son negros. Su carácter femenino/feminista no reside en el enfrentamiento al otro o a la sociedad, sino en el conocimiento de sí misma y en su auto aceptación.

IV.6 SE ACABAN LOS DERECHOS

En Francia, los derechos de autor están protegidos durante cincuenta años después de la muerte del autor, y después la obra pertenece al dominio público sin que sea preciso pedir permisos o pagar nada cuando se trata de reproducirla o representarla.

Mérimée murió en 1870, y Bizet en 1875, pero Meilhac y Halévy fueron mucho más longevos. La ley precisa que en el caso de obras escritas en colaboración, el límite de los cincuenta años se cuente a partir de la muerte del último superviviente. Meilhac murió en 1897, y Halévy en 1908, lo cual supondría que la ópera quedó libre a partir de 1958. Pero ya sabemos que no fue así por los problemas que la película de Preminger tuvo en Francia.

La razón es que se concedió una prórroga a las obras cuyos derechos aún no habían caducado durante la Primera y Segunda Guerra Mundial, ya que se consideró este período poco rentable para la explotación artística. Esta prórroga fue de seis años y ciento cincuenta y dos días, por la Primera, y de ocho años y ciento veinte días por la Segunda. Lo cual permitió que *Carmen*-ópera no quedara libre de restricciones e impuestos hasta 1974, casi cien años después de su estreno, uno de los períodos más largos de la historia de la propiedad artística.³²

1983 fue el año de las *Cármenes*, quizás debido a esa libertad de uso que ya había adquirido la ópera, quizás debido a que, como dice Josep Ramoneda:

El mito de *Carmen* es uno de estos infiernos redentores, en que los aires de la sensualidad espontánea y del fatalismo inocente nos invitan a remontar el vuelo, a sentirnos más indulgentes y más felices.

No es extraño, entonces, que creadores que en fechas nada lejanas representaban opciones y compromisos ideológicos inequívocos, nos devuelvan, ahora, el mito de *Carmen*. Brook, Godard, Saura, Rosi, también han llegado a tocar fondo y también buscan la naturalidad de lo aparentemente espontáneo, de lo manifiestamente sensual³³

IV.6.1 *Carmen*, de Gades y Saura

Y habría que añadir, de Laura del Sol. Porque, una vez más, al materializarse en una actriz, *Carmen* se impone por encima de todo. Su fuerza, la razón de su mito son tales que no importa que se trate de una muchacha con escasa experiencia, ninguna ante las cámaras. Es como si, al apropiarse del personaje, éste se apropiase de la actriz, que se ve así convertida en llama alrededor de la cual la acción y los otros personajes se irán vislumbrando.

El origen de esta *Carmen* es un tanto producto de una serie de circunstancias más que de una necesidad expresiva de acercarse al mito. De hecho, Carlos Saura, su realizador, había estado requerido en principio para dirigir la filmación de la ópera en la versión que preparaba la Gaumont francesa (y que acabaría realizando Francesco Rosi). Antonio Gades, por su parte, fue encargado de la coreografía y mantuvo su contrato. Pero entre tanto, el realizador español y el bailarín y coreógrafo habían logrado con *Bodas de Sangre* (1981) un éxito de proporciones insospechadas, sobre todo internacionalmente. El productor Emiliano Piedra vio la posibilidad de repetirlo y ¿qué mejor y de éxito más seguro que una adaptación al ballet - algo que, por otra parte, otros ya habían realizado con éxito en los escenarios -, del tema y la partitura de *Carmen*?

Pero esta vez las cosas eran distintas a *Bodas de Sangre* y también era mayor el riesgo a correr. Primero, porque había que partir del original, mientras que *Bodas de Sangre* había tenido ya una gran carrera en la escena como ballet, su coreografía estaba *inventada* y de lo que se había tratado era de expresarla *en cine*. Luego, porque el tema también estaba más visto y se corría el peligro de caer en la *españolada*. Finalmente, porque esta vez el realizador no quería limitarse a *poner en imágenes* lo que el coreógrafo

había creado, Saura quería que *Carmen* fuese su película, que tuviese su marchamo...

Había otro problema, de solución más difícil: Cristina Hoyos, la primera bailarina del ballet de Gades, había sido junto a éste la gran triunfadora de *Bodas de Sangre*. Era evidente que no encajaba en *Carmen*, al menos en la protagonista. Pero prescindir de ella planteaba una solución muy delicada. Se optó por algo cruel y bello al mismo tiempo: hacerle interpretar su propio papel de estrella que se ve suplantada por una advenediza. Y así sus escenas poseen una fuerza y una sinceridad fuera de lo común, como también las poseen aquellas en las que Carmen/Laura del Sol debe superarse para convencer al creador Gades de que *ella* es Carmen.

Así la película no se limita a mostrar un ballet filmado (el ballet ha sido montado también en la escena, dirigido además por el propio Saura y, ahora sí, con Cristina Hoyos como protagonista). Hay una trama dramática que se va entremezclando con el baile y que confiere a la película las características de *musical* en el sentido americano, acercándola por el dramatismo y por la coincidencia de tema al de la *Carmen Jones* de Preminger, película con la que, exceptuadas esas características, poco más tiene que ver.

No se ha querido seguir ni la novela ni la ópera, más que en anécdotas o pasajes concretos. Se ha ido por un camino distinto, entrelazando, integrando los elementos de la ficción (inspirados, éstos sí, en la obra), con otros supuestamente reales, es decir, pertenecientes a la existencia de los protagonistas del ballet que están montando. Y confundándose al final ambas tramas en una sola: la fuerza de la ficción se impone a la realidad.

Estamos ante una película que se quiere moderna, en el sentido de constituir una reflexión sobre los mismos componentes base de la experiencia: el tema, la música, la danza, el lenguaje cinematográfico... Reflexión que no siempre resulta productiva, que en ocasiones ofrece un evidente confucionismo, pero que no empaña nunca la transparencia del mito, la transcendencia de esa Carmen dispuesta a reencarnarse en cada nueva mujer que no acepte un yugo impuesto, que no acepte esclavizarse en nombre del amor.

La *Carmen* de Saura, partiendo de la estructura de teatro en el teatro, que se corresponde en cierto modo con la de la novela, es una actualización del tema que, como ya se ha indicado, nació un tanto oportunísticamente, en cuanto a la fecha de caducidad de los derechos y en cuanto al ballet que

Gades quería montar después de preparar la coreografía de la *Carmen* de Rosi.

Quisiera insistir en que la aportación más interesante es Laura del Sol, que da una Carmen real, posible y soñada a un tiempo.

Como Mérimée, que empieza hablando de las investigaciones arqueológicas que le llevan a pasearse por la sierra donde encuentra a Don José, Saura nos presenta a Gades buscando protagonista para su nuevo ballet. En las primeras imágenes de la película, Gades está en su estudio, unas chicas están bailando y él, mirándolas, va pidiendo a alguna que actúe en solitario; se le ve decepcionado. Le pide a Paco de Lucía que en su próximo viaje a Sevilla se pase por las academias de baile a ver si encuentra alguien interesante por allí.

Saura, como el autor de la novela, parece decirnos: "es una historia de verdad, estamos entre amigos, ahora veréis lo que pasa".

Títulos de crédito sobre las imágenes de los grabados de Gustave Doré.

Gades sigue buscando a la chica mientras Paco y la que entonces era mujer de Gades, Pepa Flores, investigan lúdicamente por el lado de la música y adaptan la seguidilla *Près des remparts de Sevilla* con un ritmoailable de bulerías. Mientras Gades mira a las chicas, la voz en *off* lee la descripción física de Carmen según Mérimée.

Saura, a diferencia de Próspero, no interviene personalmente en la historia, pero sí lo hace Gades que toma el papel del protagonista y compone un Don José algo más activo que el original, aunque progresivamente irá deslizándose por la misma pendiente. Buscando a su *Carmen*, la reconoce nada más verla en una academia de baile, y tras una entrevista en su estudio, donde se confirma la química de la pareja que forman, la contrata. En esta escena Carmen/Laura enciende un cigarrillo que luego tiene que apagar casi al instante, y bebe una copita de vino. Estos gestos parecen un tanto forzados en la historia, pero el resultado de estas primeras escenas es que, a diferencia del Navarro, Gades ha ido en busca de su Carmen, la ha encontrado y la domina.

La tensión dramática de la primera parte de la película, está conseguida por el enfrentamiento visceral de las dos mujeres: Cristina Hoyos, la primera bailarina del Ballet de Gades, que no soporta verse relegada por una jovencita inexperta, sólo por eso, por ser joven y sensual, y

Carmen/Laura que quiere ese puesto, está segura de sí misma y sabe lo que quiere y a donde va.

Cristina se ve obligada a enseñar a Carmen/Laura, pero su antagonismo es visible y cristaliza con una estética maravillosa en el número de la Tabacalera: Golpeando las mesas rítmicamente, empieza un tanguillo de réplicas en que las cigarreras se pican unas a otras. Cristina provoca a Carmen y, poco a poco, se agrupan las muchachas en 2 bandos enfrentándose. Finalmente, Carmen coge un cuchillo, y hiere a Cristina, que cae fulminada. La música, provocativa hasta entonces, se mezcla con la marcha militar que introduce a Don José/Gades, que se lleva a Carmen prisionera.

Este juego tan atractivo de fundido de dos músicas, que en la ópera tiene un marcado carácter simbólico, enfrentando y mezclando la sensualidad al orden militar, aquí resulta bonito, pero solo eso. La fuerza de la escena está en las miradas de las dos actrices y en sus gestos controlados de tensión y odio.

En cuanto al uso que se hace de la música de la ópera, resulta bastante confuso con relación a los tiempos y temas que originariamente Bizet les confirió. La música que acompaña las escenas amorosas entre la pareja, fuera de la representación, no es ni la *Habanera*, ni la de *La Fleur*, ni siquiera la de la seducción del segundo acto de la que hablábamos antes, sino la del prelude del tercer acto, *La noche en la montaña*. Es realmente una música muy lírica que subraya la nocturnidad y ligereza de los amores de la gitana.

Fiestas familiares y ensayos del ballet, permiten la escenificación de fragmentos musicales importantes: *La Habanera* se baila en la casa de Dorotea, la de la calle del Candilejo, en la intimidad, sin más espectador que Don José; y el *Toreador*, en una fiesta de aniversario de un miembro de la compañía.

Gades/Don José empieza a perder terreno a partir de la primera noche, cuando ella se marcha y no le da ninguna explicación. Sabe que está casada con un gitano que está en la cárcel por asunto de drogas y que va a salir pronto, pero sabe también que no la domina y ya es dominado por ella.

Siempre acompañados por la misma música en la segunda noche, Carmen/Laura insinúa que su marido está dispuesto a irse al sur por una temporada a cambio de dinero. Gades se lo da y le pide que se quede a vivir

con él. Ella le rechaza pero le dice que no tema, que solo le quiere a él, y con la música del Destino, que acompaña a Carmen en la ópera, se unen dos secuencias que consiguen recrear una tensión que ya había ido diluyéndose: Gades, el Marido, Paco, y otros compañeros juegan a las cartas fuertes sumas de dinero, mientras Carmen/Laura y otros les miran. Quedan enfrentados en una apuesta Gades y el Marido, que dice tener mejor juego. La mueca de Carmen/Laura a Gades, le indica que eso no es cierto y empieza otra coreográfica pelea en que las agigantadas sombras de los bailarines, sobre la pared, cruzan sus cayados con gran efectismo estético.

Vence Gades, Laura se acerca lentamente a él lanzando su alianza sobre el caído, y los dos amantes se alejan lentamente sin dar la espalda al resto del grupo que rodean al muerto... que se levanta de un brinco y rompe la tensión. Era un ensayo, parte de la representación.

La escena del anillo podría habernos avisado, porque es totalmente ficticia e inconsistente. ¿De qué se libera Carmen? Casada o no, es libre, su gente lo sabe y así la tratan y aceptan. El único que no puede soportar la idea es Gades y la matará. Antes tiene que pasar por algún mal rato que le justifique ante sus pares, cuando la descubre en los vestuarios con otro hombre, aún se quedará con ella otra noche, con la misma música y ella reafirmando y poniendo límites: “¡No tienes derecho a exigirme nada! Nos queremos ¿no? Pues vale”.

Se queja Gades a su amigo Paco de que se siente viejo. Creo que, teniendo en cuenta que él ha condenado a Cristiicas o sociales, quedan bastante diluidas y sus escenificaciones resultan artificiosas. Por el contrario, la escena de la Tabacalera, el paso a dos en el estudio de él, o la propia mirada de Gades sobre los jóvenes cuerpos de las bailarinas, alcanzan los niveles de alto voltaje que la historia requiere.

La última escena, la del Torero y Gades, no tiene tensión alguna; tienen que sacar los gitanos la navaja para que aquello parezca serio. La muerte, tras la puerta, de Carmen/Laura mientras nadie parece haberse dado cuenta, y su postura fetal, de niña a la que le duele la barriga, no consiguen el tono trágico, a pesar del sonido, a todo volumen, de la escena final de la ópera.

Aportación de Saura: Carmen ya es libre, Don José no lo es y no lo acepta. El conflicto generacional situado en el epicentro del interés del drama, es de hecho, una constante en la obra y la personalidad saurianas. Su siguiente película, también con Laura del Sol, incidía en una relación

sentimental entre una mujer joven y un sexagenario (Fernando Fernán Gómez).

Sin embargo en su presentación de la novela en el capítulo titulado “Historia de nuestra película” del libro editado por el Circulo de Lectores - Folio en 1984, Carlos Saura hace una afirmación interesante y es la cuestión del travestismo de Carmen, quien por su comportamiento más parece un hombre:

Yo creo que hay en *Carmen* como un intercambio de papeles. Me atrevería decir que la relación entre Don José y Carmen se explicaría mejor si se intercambiaran los sexos. Carmen se comporta como un travestido. Hay en su independencia, en su dominio de las situaciones, en la forma de establecer las relaciones amorosas, mucho del comportamiento atribuido hasta ahora al "hombre".³⁴

Teniendo en cuenta que ya Mérimée se travistió en Clara Gazul, dándole incluso su rostro, creemos que la lectura de Saura tiene mucho de verosímil, lástima que no haya pasado a la imagen, pues hubiera sido una aportación al tema muy interesante.

IV.6.2 *Carmen*, de Godard

La mer, la mer, toujours recommencée...

Paul Valéry

¿Qué podía interesar a Godard de la historia de Carmen?

¿Por qué acercarse a un tema codificado hasta la repetición, si no es para trastocarlo por completo, cuando se es un director que ha hecho de la ruptura del lenguaje cinematográfico y de la transgresión de cualquier código su motor generador de obra y leyenda?

Respondiendo a la primera pregunta: Godard es un anarco, y su visión de la mujer podría ser muy discutible, pero no lo es menos la que ofrece del hombre. No tiene Godard mucha fe en la sociedad y su *Carmen* lo dice cuando asegura que “la merde c'est le monde, pas nous”. Ya en 1962, la *Nana* de *Vivre sa Vie* contenía en germen algunas de las características de *Carmen* y, en ambas películas, Godard incluye primeros planos de sus

respectivas protagonistas que retrotraen, curiosamente, a la *Jeanne d'Arc* de Dreyer (1928).

Godard ve en Carmen a su parte femenina, por ello la hace hija de su hermana y la llama “petite Electre”, sugiriendo, quizás, una relación incestuosa de él con la madre: “Tu as eu toujours des problèmes avec la mer... ta mère”, le dice en la visita que Carmen le hace al sanatorio.

La respuesta a la segunda pregunta se encuentra en ella misma. Godard decide hacer su *Carmen*, la de su época, y no duda en darle una extracción burguesa, ya que en estos tiempos son los hijos de la burguesía los únicos que se entregan a la marginación. Y hace de Don José un fracasado porque no tiene estudios, y ya se sabe que hoy en día se cierran muchas puertas, incluso para carreras como la de atracador de bancos, para los que carecen de títulos universitarios.

Godard, nacido en 1930, es uno de los más fieles mantenedores del espíritu de la *nouvelle vague*, que él creó junto a Truffaut, Rohmer, Rivette y otros. Empezó su carrera en el largometraje dinamitando el cine negro americano en *A bout de souffle* (1959), y a través de esa destrucción logró establecer unos nuevos códigos que, en un lapso de tiempo realmente breve, unos cinco o seis años, conformaron la nueva estética del cine francés. A partir de su primer largo, la carrera de Godard es un continuo transgredir aquello que él mismo ha admirado o ha ayudado a establecer.

Así, a quienes podían imaginar que el tema de *Carmen* en manos de Godard no sería más que un tema al que acercarse experimentalmente, la película les saca pronto de su error: y la implantación de *Carmen* como mito del siglo XX, más que del XIX en que se fue gestando, queda fuera de duda por el hecho mismo de haber sido elegida por un realizador que, como Godard, aparece siempre a la vanguardia artística de la imagen, tanto en cine como en video. Aquí no se trata de utilizar *Carmen* al servicio de una estrella o de un concepto espectacular, como parecía habitual en cine.

Lo que Godard ha hecho con *Carmen*, es ir directamente a su esencia mítica, a su categoría de componente inseparable de la ideología femenina, de una "cierta" ideología de la mujer libre, y utilizarla como expresión y como símbolo de lo que él puede entender por pasión.

Una mujer de hoy no puede consumirse en la pasión, ya que, para muchos, la mujer ha aprendido a sobrevivir a ese sentimiento, entendido como elemento destructor. Una película alemana contemporánea, *La mujer*

*flambeada*³⁵, lo muestra explícitamente: la protagonista, quien significativamente ha elegido como nombre de guerra el de Carmen, es rociada con alcohol por su amante, celoso e incapaz de compartir o comprender el sentido de libertad que ella impone a su relación. Luego le prende fuego, y cuando el espectador puede creer que él ha logrado su propósito de aniquilarla, de destruirla, en la secuencia siguiente - y final de la película -, la vemos reaparecer incombustiblemente intacta, dispuesta a comenzar de nuevo, en el mismo lugar en que ambos se habían encontrado.

En el film de Godard la historia sigue unos derroteros muy particulares: Carmen, la sobrina de un cineasta que está encerrado en un sanatorio - personaje interpretado por el propio Godard - quiere hacer una película, para lo cual le pide a su tío que la ayude y le preste la cámara y su apartamento. A partir de ahí, entramos en la historia en sí misma. Carmen es una atracadora y Don José policía. El encuentro tiene efecto en el asalto a un banco. Surge el chispazo que ha de alimentar el proceso amor/celos, tragedia final de la historia. Carmen muere a manos de Joseph. ¿Se trata de una sumisión voluntaria, del realizador, a la letra del mito? No parece que se trate sólo de eso.

En el planteamiento de la película, Godard entroncando con Mérimée y Nietzsche nos presenta a Carmen como la Naturelaza, como la encarnación de algo tan eterno como el mar, como la música, como la locura, como algo capaz siempre de recomenzar, que no tiene principio ni fin. Introduce estos elementos a modo de los distintos movimientos de una sinfonía, y durante todo el film, esos temas, alternativamente, aunque coincidan en algún momento, irán sucediéndose, constituyendo el verdadero argumento de la trama, el texto.

Los planos del mar llegando a la orilla sin descanso, los del cuarteto de cuerda interpretando a Beethoven sin solución de continuidad, aquellos en que el eje lo constituye la locura que sufre el propio realizador convertido en personaje de su película, van jalonando los acontecimientos vividos por esa Carmen intemporal y de hoy al mismo tiempo, que se mueve como un hombre en un mundo de hombres y, por tanto, consigue sacarles ventaja: ella "ha alcanzado" esa posición, mientras ellos se han limitado a encontrarla.

¿Por qué Beethoven y no Bizet? Bizet es Mediterráneo y su música localizada. La universalidad del mito de Carmen está por encima de zonas, de etnias, de épocas. Carmen, que fue un personaje literario y pasó luego a ser un personaje operístico y cinematográfico, es básicamente, de la mano de Godard, un símbolo descarnado de determinados sentimientos, de

determinada forma de conducta. Y la búsqueda de esa universalidad le lleva a cambiar el Mediterráneo por el Atlántico, Bizet por Beethoven, pretendiendo con ello no localizar el mito sino expandirlo, proyectarlo, desentrañarlo de un punto para enraizarlo en un todo.

Carmen, en Godard, no es ya una gitana que arrastra a la perdición a quienes la aman. Es la "pasión", encarnada en una muchacha escasamente caracterizada, de extracción social seguramente burguesa, o pequeño-burguesa, y que posee el acento del norte que le da el hecho de que la actriz sea de origen holandés. Y si Joseph es destruido por la pasión y arrastra en esa destrucción a la mujer, es tan sólo porque su debilidad le impide estar a la altura de las circunstancias.

Que en el Festival de Venecia de 1983, el jurado decidiese conceder el máximo premio, el Leon de Oro, a *Prénom: Carmen*, puede parecer circunstancial, es decir, puede parecer que se trataba de premiar a un Jean Luc Godard recuperado para su público tras años de experimentalismo, más que a la película. Pero es evidente que si el tema tratado no hubiese estado vigente, el jurado tal vez hubiese esperado una mejor ocasión.

A partir del film de Godard, la utilización de *Carmen* como tema de una película, deberá llevarse a cabo con mucho más cuidado si no se quiere correr el riesgo de caer en la trivialidad más absoluta. Y es que, a cada nueva aparición, Carmen sigue confirmando que no admite bromas.

IV.6.3 *Carmen* de Rosi

La Gaumont tenía el ambicioso proyecto de producir la mejor y definitiva versión de la ópera *Carmen*, y para ello no escatimó medios. La firma francesa tenía ese proyecto en cartera desde que la caducidad de los derechos de autor liberaron la partitura, abriendo la puerta a su utilización legal en cine.

La realización de *Carmen* había sido ofrecida a varios directores, entre ellos a Carlos Saura, quien acabó apartándose de ella a causa del carácter tan francés del tratamiento del tema, tema al cual no era indiferente, habida cuenta de su posterior colaboración con Gades. Gades era el coreógrafo previsto para el film de la Gaumont y se quedó en él.

Rosi se incorporó pues a un film en marcha, lo que ciertamente no fue obstáculo para que el producto resultante pueda ser considerado una obra personal de su realizador. Rosi tenía a su favor un buen conocimiento de

España, de Andalucía y del mundo del toro³⁶ y además, es un meridional, capaz de entender, y de hacerlo desde dentro, el fuego que anida en la protagonista.

Conociendo el enfoque que la Gaumont pretendía para su *Carmen*, y a pesar de que la política de trasladar la ópera al cine suele deslizarse por el culturalmente rentable tobogán de los nombres de prestigio: Bergman y *La Flauta Mágica*, Losey y *Don Giovanni*, Syberberg y *Parsifal*, Zeffirelli y *La Traviata*, Peter Brook y su *Tragedie de Carmen*, no deja de resultar algo sorprendente que fuese Rosi el elegido para la ocasión. La Gaumont iba a exigir espectáculo, en buena lógica, algo a lo que Rosi difícilmente supeditaría su discurso. Y quizá más sorprendente todavía sea el que el encargo fuese aceptado.

Puede que siempre sea un enigma qué es lo que sedujo a Rosi de *Carmen*. No confesándose especialmente amante de la ópera, y no tratándose tampoco de un realizador dado a los encargos, hay que pensar en que, de hecho, debió tomarse el trabajo como un desafío.

A la vista del resultado, este desafío le llevó a subrayar el carácter reivindicativo de la protagonista, lo que no aporta ninguna novedad, y a potenciar los condicionamientos sociales de la época de su tragedia, lo cual ya resulta más original para la ópera: en la *Carmen* de Rosi el destino cede su lugar a la lucha de clases.

El procedimiento que Rosi utiliza para ello no deja de presentar dificultades. Se abre la película sobre unas impresionantes escenas de una corrida. El toro bravo, herido cruelmente, la sangre manando abundante de la herida causada por las banderillas, mira fieramente a la cámara, parece inteligente, no comprende el ruido de las gentes, que mezclado con la música, le pone a él en el centro del espectáculo. El espectador en la butaca del cine presiente que va a ver otra corrida, en la que la víctima será una pobre muchacha.

Acabada la obertura mientras Micaela conversa con los dragones buscando a Don José, Rosi incluye un plano que podría parecer gratuito, pero que es el que define la actitud del realizador respecto a su material: se trata del plano subjetivo de una cigüeña atisbando desde lo alto de una torre todos los lugares de la acción. Desde allí arriba se vislumbra el decorado al completo, el pueblo, la guarnición, los grupos de gente... todo *a vista de pájaro*.

De Peter Brook y su *Tragédie de Carmen* sin duda se inspiró Rosi, por lo menos en ciertas actitudes de la protagonista. Julia Migenes enrollará un cigarro en sus piernas, provocativamente, como lo hacía la Carmen de Peter Brook. También sorprende, en ambas versiones, el marcado cambio de actitud de Carmen, lúdica y provocativa al principio, que se transforma en grave y trágica cuando acompaña al torero al final de la obra, pero la visión materialista de Rosi obvia el Destino que tan acertadamente subraya Brook.

Recorre a Mérimée y a su realismo trágico, y sin salirse del libreto, produce unas imágenes que le ayudarán a sostener su ideología de denuncia social. En la novela, Don José, después de ser degradado, está de guardia delante de la casa de su coronel, en donde hay fiesta. Rosi, aparentemente sin venir al caso, acompañará el principio de la obertura del segundo acto, con una danza "goyesca" bailada en un patio señorial.

También de Mérimée es la imagen de Carmen saliendo del agua, en aquel caso el río y en éste el lavadero público, que ningún otro director ha recogido anteriormente, y que aporta un elemento mítico interesante.

La distancia que Rosi se ha preocupado de poner entre su objetivo y la acción, entre el público y los personajes (y que se hace particularmente evidente en el primer reencuentro de Micaela y Don José), le permite llevar a cabo su comentario desde el prisma de lo social, como cuando hace coincidir en el encuadre la aristocrática comitiva del triunfador Escamillo con el mísero campamento de los gitanos. Antes habíamos asistido ya a los respectivos *saraos*, el de los ricos con una danza "goyesca" ejecutada académicamente y hieráticamente observada, y el segundo con sus abigarrados cantos y bailes "jondos" raciales.

Guardando las distancias sobre lo que filma, no sólo permite que se establezcan relaciones entre las imágenes que comparten el encuadre, sino que, además, es como si se desentendiese del tema, dejando que el espectador se haga la ilusión de que es él quien saca conclusiones sobre lo que está viendo, cuando esas vienen ya impuestas por el mero hecho de seleccionar la "realidad" a encuadrar, y por el propio encuadre.

Las dificultades, para Rosi, empiezan en el mismo instante de presentar el conflicto como una dialéctica interclasista, ya que por definición un enfoque semejante irá en detrimento de la cualidad mítica, operará como una reducción del mito e, inevitablemente, propiciará una diversificación, una alteración del gran esquema sobre el que ese mito se ha instaurado. La Carmen de Rosi renuncia a la pasión por la ideología, lo que la empuja a

provocar a la muerte no por negarse al sometimiento, sino porque con ello, Rosi nos está diciendo que la libertad perece a manos de la pequeña burguesía a la que Don José pertenece.

Los actores, magníficamente dirigidos, nos hacen olvidar que son conocidos divos de la ópera. Algunos gestos de Julia Migenes, jugando con el espejito para llamar la atención del torero, por ejemplo, o guiñando el ojo al lugarteniente, parecen totalmente naturales.

La magnificencia de los decorados naturales (Ronda, Carmona, la sevillana Casa de Pilatos...), aporta al film una grandiosidad y una fascinación visual (que realza la iluminación utilizada por el excelente Pascualino de Santis), para muchos quizás justificatoria de que para emplearlos haya habido que cambiar las localizaciones del original, no siempre tan circunstanciales como puede parecer. De hecho, Rosi ha supeditado su discurso al decorado, y éste ha sido también su sometimiento a las necesidades espectaculares que el proyecto conllevaba de origen. Curiosamente, a la postre, ha habido coincidencia entre los objetivos que animaban a productores y realizador: el resultado es una excelente y personal versión operística de *Carmen*. En definitiva, una experiencia programada y resuelta fuera de la más estricta libertad, pero íntegramente impregnada de ese sentimiento.

IV.7 SALIENDO DEL CELULOIDE

IV.7.1 Ballet

Tampoco *Carmen* ha dejado de impresionar a coreógrafos y bailarines. Su esencia es música y su forma, danza, y ya desde las páginas de la novela fascinó al pobre degradado Don José, que estaba haciendo guardia frente al domicilio de su coronel. La miraba bailar tras la reja, y a partir de ese día se dio cuenta de que la amaba: “C'est de ce jour-là, je pense, que je me mis à l'aimer pour tout de bon.”

Si bien en la abundante bibliografía consultada se nombra a grandes coreógrafos que han utilizado esta historia en tempranas épocas, como Marius Petipa (1818-1910) y Kasyan Goleizovsky (1892-1970), no hemos encontrado la confirmación en ninguna de sus biografías, ni rastro de esas producciones. La más temprana coreografía documentada es la de Ruth Page (n. 1905), coreógrafa americana y una de las primeras en introducir

temas contemporáneos en sus ballets. No sólo se acercó a *Carmen* una vez, sino que produjo tres versiones sobre la música de Bizet: *Guns and Castanets*, con Bentley Stone, en 1939, *Carmen* en 1961 y *Carmen y José* en 1976 para el Dance Theatre of Harlem, New York.

En el Prince's Theatre de Londres, el 21 de febrero de 1949, la compañía de los Ballets de París presentó un ballet dramático en cinco escenas, titulado *Carmen*. Su coreógrafo y principal intérprete masculino era Roland Petit, y la protagonista indiscutible Renée Jeanmaire, quien al cortarse el pelo y cambiar de imagen para interpretar a la vivaz gitanilla, cambió hasta el nombre y hoy es internacionalmente conocida como Zizi Jeanmaire. El ballet se basa en la ópera de Bizet aunque Micaela desaparece. Los sencillos y efectivos decorados y el audaz vestuario de Antoni Clavé, combinados con la erótica coreografía, consiguieron un éxito extraordinario de crítica, a pesar de algunas protestas por los arreglos musicales. Perrault creó el vanidoso y muy divertido personaje de Escamillo. El ballet fue filmado, con el doble título de *Les Ballets de Paris y Black Tights*, en 1960, formando parte de un todo que incluía otros tres ballets coreografiados por Petit.

En 1980 la cadena de televisión francesa FR3 y la BBC inglesa produjeron este ballet con el Ballet Nacional de Marsella y la orquesta de la ópera de la misma ciudad. La coreografía de Clavé y Zizi Jeanmaire bajo la dirección de Roland Petit. Esta versión sorprende por el aire de máscara veneciana y movimiento de polichinelas de los bailarines. Hay desajustes en la música y la obra resulta vistosa, moderna pero pocas veces conmovedora. En cuanto al argumento, es difícil de conocer, y Don José recuerda más al viajero, por su atrezzo y por el robo del reloj. Lo único que queda claro es que está totalmente manipulado por una Carmen cuya gruesa capa de blanco maquillaje sugiere más fácilmente la muerte que la sensualidad. Algunos movimientos de la protagonista con su oponente Mikhail Barshiker (Don José) recuerdan a los de Gades con Laura del Sol.

En Moscú, en el teatro Bolshoi, el 20 de abril de 1967, se estrenó *Carmen Suite*, ballet en un acto, coreografía del cubano Alberto Alonso, música de Bizet arreglado por Rodion Shchedrin, marido de Maya Plisetskaya, protagonista de la obra. El vestuario y decorados corrieron a cargo de Boris Messerer. La historia de *Carmen* escrita por Mérimée, se entiende aquí como una lucha mortal que se libra dentro de una arena entre la protagonista y Don José, dominados por la ineluctabilidad del destino, representado por una cabeza de toro estilizada: Carmen es una mujer libre, sincera y honesta, en tanto que Don José es un embustero, destinado a perderla. El toro representa el hado. Carmen y el toro mueren al mismo tiempo

porque idéntico es su destino. También el duelo final entre Carmen y Don José está visto como una corrida. Las referencias a la ópera son sólo musicales.

El 28 de febrero de 1971, en el Staatstheater de Stuttgart, el coreógrafo y bailarín sudafricano John Cranko, director del Stuttgart Ballet, creó para Haydée, su primera bailarina, una *Carmen* basada en Bizet con arreglos de Wolfgang Fortner y W. Steinbrenner que bombardearon electrónicamente la partitura operística y confirieron un carácter contemporáneo a la obra. En el programa, Cranko decía que había quedado fascinado por el destino y sufrimiento de una mujer perteneciente a una comunidad marginal viviendo en una sociedad restrictiva y frustrada por convencionalismos. Carmen es una gitana y los demás son españoles. Veía la relación de Carmen con Don José como un modo de vengarse de la sociedad en la que ella deseaba ser aceptada.

Del ballet *Carmen* de Antonio Gades y Carlos Saura, con Cristina Hoyos como principal intérprete femenina, dejaremos hablar a José Manuel Caballero Bonald:

...pero donde quizás haya alcanzado Antonio Gades su más ambiciosa meta como bailarín y como coreógrafo, es en su recreación de *Carmen*, dirigida por Carlos Saura, con decorados de Antonio Saura y protagonizada (también) por Cristina Hoyos. La obra puede ya considerarse un paradigma de su género. La evidente modernidad de los resultados no se contradice en ningún momento con la ceremoniosa fidelidad a ciertas herencias de la escuela expresionista. No deja de ser curioso que un tema como el de *Carmen*, tan abastecido de oropeles costumbristas y pretenciosas conotaciones teatrales, haya sido sometido a un tratamiento tan inteligentemente enfocado a la readaptación de su esencia dramática. Sólo así podía entenderse del todo esa versión actualizada - y libre - de un episodio literario que conecta con las más tipificadas exaltaciones de los viajeros románticos por Andalucía.³⁷

IV.7.2. Peter Brook: *La tragédie de Carmen*

Peter Brook, considerado como uno de los más grandes directores e investigadores de teatro de este siglo, nació en Londres, en 1925. Graduado en Oxford, empezó a trabajar en el teatro a los diecinueve años. Dirigió cinco producciones operísticas en el Covent Garden de Londres, y más tarde dos en el Metropolitan Opera de New York, pero luego abandonó este campo porque la ópera le parecía un monstruo prehistórico. Más tarde trabajó con Laurence Olivier y son famosos sus montajes de *A Midsummer Night's Dream* de 1970 y *Anthony and Cleopatra* en 1978 con la Royal Shakespeare Company.

En 1970 se instala en París y funda, con Micheline Rozan, el Centre International de la Recherche Théâtrale y, en 1974, el Centre International des Créations Théâtrales. Ese mismo año se instala en Les Bouffes du Nord, teatro que permanecía cerrado desde hacía 25 años.

El 17 de noviembre de 1981, con la colaboración de Marius Constant, Peter Brook estrena la *Tragédie de Carmen*, después de más de dos meses de ensayos y de preparación. Al plantearse el espectáculo como una obra para ser representada a diario, con el fin de no estropear sus voces, el director tuvo que pensar en tres intérpretes de Carmen, que la cantaran alternativamente, y dos de Don José.

Todos ellos, pero especialmente las tres Carmen, Hélène Delavault, Eva Saurava, Zehava Gal, conocían perfectamente todo el libreto, lo cual les permitía inventar una expresión, un gesto, una mirada, la nostalgia de tiempos más felices inscrita en una tonadilla alegre interpretada por la música.

Normalmente cuando se monta una ópera ésta se representa sólo unas pocas veces por temporada, y los grandes divos que en ella intervienen, por razones económicas y de prestigio, no suelen "perder" su tiempo en ensayos. Este tipo de producción, que aporta voces maravillosas, raramente consigue una tensión dramática y una coherencia mágica propia del teatro. La obra de Brook se representó a diario durante seis meses en Les Bouffes du Nord, y luego salió en tournée por Francia y Europa, finalizando su gira en Barcelona, en febrero de 1983.

Como investigador teatral, Brook, que ya se había acercado a la ópera en escenarios de tanto prestigio como el Metropolitan de New York y Covent Garden (en donde montó la *Salomé* de Strauss y Wilde con Salvador Dalí), quería despojar el teatro de ciertas convenciones para hacerlo más accesible y universal. Para ello aligeró el texto del libreto de todo lo que le pareció superficial, y acudió a la novela para acentuar el carácter trágico y violento. En cuanto a la música, con la colaboración de Marius Constant, redujo la música escrita para ochenta, a quince músicos, y alteró su orden, sin olvidar ninguno de los momentos más conocidos de la ópera.

Estas remodelaciones redujeron el tiempo de representación, de las dos horas y media habituales a unos setenta y cinco minutos.

La representación teatral se caracterizaba por la sencillez del escenario: un gran círculo de arena al mismo nivel que el espectador, sin más decorados que una manta, un fuego, una mesa y una silla, cambiando de lugar estratégicamente según las necesidades de la escena.

Los actores, un repertorio internacional, una Carmen francesa, otra hebrea y otra checoslovaca, un Don José alemán etc., son jóvenes viviendo una experiencia poco frecuente en el mundo de la lírica. En los dos meses de ensayos, tuvieron una convivencia que les permitió sacar lo mejor de sí mismos y dotar a los personajes de una psicología individualizada.

El éxito de la crítica ante la experiencia, y el renombre del director, propiciaron el interés de grandes compañías internacionales de televisión que tuvieron que aceptar las exigencias de Brook. La primera: deberían firmarse tres producciones con los diferentes repartos que intervenían en la producción teatral, y las tres versiones resultantes deberían pasar por las pantallas en un plazo máximo de tres años. La idea de Brook era la de subrayar la importancia de la aportación individual de cada cantante, Carmen o Don José, que confiere al resultado un carácter más sensual, más reivindicativo, o más tierno. La otra condición exigida por Brook, fue el aporte de nuevos escenarios y otros cambios estructurales. En el teatro la vibración personal de los actores alcanza al público sin intermediarios, directamente, lo cual no sucede frente a la pantalla. No se podía, por lo tanto, filmar directamente la producción teatral, sino que se tuvo en cuenta la diferencia de códigos: teatrales o filmicos. Todo ello encareció sobremanera la producción, pero permitió su popularización, de manera que hoy son pocos los países que no hayan visto una u otra versión de *La Tragédie de Carmen*.

Peter Brook comenta que sus tres versiones de la *Tragédie de Carmen* tienen cada una distintas cualidades: una, dice, es más musical, la otra más tierna y la tercera más fuerte. Pero él se niega a decir cuál es cuál. Que decida el espectador. Lo que a él le interesa, como investigador teatral, es, entre otras cosas, la relación que se establece entre el actor y el personaje.³⁸

Un personnage de théâtre est toujours une relation entre un certain *contenu* venant du passé et la *forme* que lui donne aujourd'hui l'acteur. Les acteurs, en effet, ne doivent pas s'identifier totalement, dire "je suis ce personnage", mais sans réduire non plus le personnage à leur personnalité quotidienne, [...] donc, *Carmen* n'est pas fixée par une décision intellectuelle qui en ferait une femme libérée ou une femme militante ou une créature sexuelle. Il faut qu'il y ait une rencontre entre la personnalité des trois interprètes et le fond essentiel de *Carmen* pour que chacune fasse surgir sa Carmen dans son rapport avec le public.³⁹

IV.7.2.1 Sinopsis de la versión televisada.

Sobre el tema del destino, en el centro de un escenario de arena, un bulto cubierto con una manta, se balancea. Las botas de un oficial pasan delante del objetivo, y del bulto sale una mano que le detiene: el destino ha elegido a su víctima. Don José, pues de él se trata, se libera de la garra, y se aleja, mientras el bulto va formando unos extraños símbolos sobre la arena.

Cambio brutal de música sobre el tema de la llegada de Micaela a la guarnición buscando a Don José. El encuadre, a través de un agujero triangular en la madera de la puerta, recuerda al símbolo feminista de la vagina de una mujer. Una Micaela vitalista y fuertemente caracterizada, a diferencia de lo que suele suceder en las clásicas representaciones operísticas, cruza decidida el escenario, y llama a una puerta. El bulto le hace un gesto silencioso de llamada y ella se acerca, preguntándole por el brigadier. El bulto le pide unas monedas para leerle la mano. Risas de complicidad femeninas, interrumpidas bruscamente por la llegada de Don José.

Nuevo cambio de música, esta vez el lírico dúo entre Micaela y Don José, que, observados por el bulto, van adquiriendo confianza. Micaela parece enamorada y decidida, mientras que Don José parece distante y culpable. Cuando más tierna está la pareja, Carmen, que ha aparecido bajo la manta del bulto, y que les observa irónica, jugueteando con un clavel, se dirige a ellos y, certera, le lanza a él la flor interrumpiendo el idilio.

Con la habanera, Carmen se aleja jugando con un cigarro, enrollándolo en su pierna (gesto que más tarde imitará Julia Migenes en la película de Rosi). Don José la sigue alejándose de Micaela, para encenderle el cigarro. Con la canción sigue fascinándole, y siempre jugando le pasa el cigarro, Don José vuelve con Micaela y Carmen va tras ellos, le quita el cigarro que está fumando y se lo pasa a Micaela, que lo rechaza violentamente, iniciándose un enfrentamiento entre las dos mujeres que Don José consigue interrumpir, acompañando a Micaela fuera de la escena. Al regresar Don José, Carmen, cantando aún la habanera, le sigue, le provoca, y cuando él está a punto de ceder, llega Micaela y apasionadamente se lanza contra ella. En una terrible lucha Carmen hiere finalmente a Micaela, que cae a sus pies.

La pelea con Micaela no sólo es una hábil solución para conservar el argumento a pesar de trabajar con sólo seis actores, sino que resulta totalmente integrada en el nuevo perfil psicológico de un personaje nor-

malmente blando y falto de caracter, que en esta representación resulta una antagonista pareja a la temperamental Carmen.

Súbitamente aparece Zúñiga, inquiriendo sobre el suceso. La música ahora es la del desafío Carmen/Zúñiga, y la escena es violentamente sensual.

Carmen es llevada a la prisión por Don José, con la música de *Près des remparts de Sevilla*, la escena queda reforzada con la imagen de los barrotes que encierran a Carmen, quien hábilmente conduce a la misma situación a su víctima/antagonista, que, en este momento, ya está totalmente seducido.

Don José en prisión, Zúñiga le insulta y provoca, quitándole además los galones. Al quitarse la chaqueta, cae la flor y Don José queda embelesado mirándola.

Tras un cambio de escenario, en la taberna de Lilas Pastia, Zúñiga bebe esperando a Carmen. Esta llega y le da a Lilas una bolsa con joyas que se suponen robadas (con esta breve escena, que no pertenece ni al libreto, ni a la novela, el director aporta un sustrato social y psicológico que redundará en una clarificación de la condición marginal de la gitana).

Con la canción gitana, Carmen juega y seduce a Zúñiga, que la va cubriendo de billetes, mientras Lilas les va ayudando a desvestirse. Coincidiendo con el final de la canción, *in crescendo*, Carmen sube por las escaleras del fondo hacia el interior de la casa seguida de Zúñiga.

En el contrastante silencio que sigue a esta escena, se oye la voz de Don José llamando a Carmen. Lilas corre a avisarla y ella vuelve a bajar, ilusionada.

La música parece ahora lenta, majestuosa, dando un espacio y una intensidad propios a los movimientos medidos de los actores que pausadamente se reconocen. Son sólo unos momentos, Carmen quiere festejar a su amante, le instala cómodamente e inicia su baile de seducción sin palabras. Al oír los clarines, Don José la detiene, y tras la discusión de los amantes, Don José está a punto de marcharse pero quiere ser comprendido por la muchacha. Esta, subiendo ya las escaleras, es detenida por el soldado, pero las botas del oficial, bajando, anuncian el final de la escena.

En silencio, Zúñiga insulta y abofetea a Don José, que se revuelve violento. Carmen y Lilas contemplan la pelea como gente acostumbrada a este tipo de espectáculo, y cuando se deciden a intervenir, Zúñiga ya ha muerto.

En éstas se oye la llegada del torero, y Lilas, que es un actor cómico que resume en su personaje a los caracteres secundarios y a los coros, fomenta la vanidad del torero y su inclinación hacia Carmen mientras él y Don José intentan disimular el muerto, haciéndole pasar por borracho.

Escamillo canta su canción con más sobriedad de la acostumbrada, subrayando su sensibilidad y sensualidad los gestos con los que pela y corta una naranja que acaba exprimiendo en la abierta boca de Carmen. La escenificación de esta escena es otro gran hallazgo de Brook que proporciona al torero una identidad fascinante, exenta del exhibicionismo bravucón que suele acompañarle.

Don José, que con Lilas había ido a deshacerse del muerto, regresa en el momento en que, al final de su canción, Escamillo seduce a Carmen. No pudiendo soportar la escena, Don José provoca al torero en una pelea a navaja. Aquí la escena que en la ópera tiene lugar en el tercer acto en las montañas se resuelve hábilmente, finalizando, tras la separación de los contendientes por Carmen, en un triunfo del torero que se despide con aire de promesa, mientras que el soldado, rechazado por Carmen, queda llorando.

Otra alteración en el orden lógico y musical de las escenas de la ópera: Don José canta *La fleur*, en su soledad desesperada, sin ver que, al final de la canción, lentamente, Carmen, conmovida, se acerca a sus espaldas; y finalmente se besan apasionadamente.

Nuevo cambio de escena y de música. El preludio al tercer acto en las montañas acompaña la ceremonia de boda gitana de Carmen y Don José, compartiendo el pan y la sal, así como la cama, mientras son rodeados por un círculo mágico. De nuevo esa imagen de bulto informe, de bruja cubierta por una manta que inició la representación; ese destino informe pero omnipresente que a pesar de sus encantos no puede protegerles de la amenaza.

La amenaza es representada esta vez por la llegada de García el Tuerto, personaje de la novela rescatado por Brook para subrayar la tragedia. Mientras Don José pelea con el marido, Carmen se echa las cartas junto al

fuego y canta su parte del trio, y su encuentro fatal con la muerte. García se acerca a ella, dejándonos suponer por unos instantes que Don José ha muerto, pero cae a sus pies pesadamente; Carmen despide tajante a su amante, mientras se oye la voz de Micaela que se aproxima buscando a Don José.

El tono de la canción de Micaela es desafiante, como el de alguien que vence al miedo. Llama infame a Don José mirándole a la cara y se dirige a Carmen, que ensimismada en sus cartas sigue cantando a la muerte.

La última escena de este acto, con las dos mujeres sentadas al lado del fuego, García, muerto, entre ellas, y cada una cantando su historia, sus miedos o aceptación del destino, y el reconocimiento de la muerte, mientras Don José se va alejando de ellas, está cargada de pesadumbre y de aún más negros presagios.

Con la alegre música de la corrida, del cuarto acto, la pantalla se llena de una hermosa luz dorada, en contraste con la negrura de la escena anterior, que al enfocar la imagen resulta ser una joya de un bordado del traje de luces de Escamillo. En la plaza, el torero recoge un puñado de arena que lanza al aire observando qué dirección toma al caer, y después dá unos pasos con la muleta, sopesándola y comprobando que todo está en regla. Desde la barrera, Carmen, vestida elegantemente de negro, le contempla. Con esta escena de creación propia, de nuevo Brook ha querido cargar de contenido al personaje de Escamillo, tan maltratado normalmente. Comprobando la dirección del viento y el correcto estado de sus aparejos, Escamillo se muestra como un profesional responsable. La música del destino acompaña los pocos lances del torero que, con una sonrisa, le da los trastos a Lilas y, seguido de Carmen, se dirige al camerino.

Ante un altar profusamente iluminado por velas, Carmen y Escamillo rezan, y luego, lenta y profundamente, se declaran su amor. Este dúo, sacralizado por la presencia del altar y separado del bullicio habitual en las representaciones de la ópera clásica, toma aquí una profundidad inesperada, a la que el cuidado del personaje ha ido preparando. Escamillo, sereno, se prepara lentamente frente al espejo y, sin mirar hacia atrás, se dirige a la plaza.

Al salir Carmen, encuentra esperándole, entre las sombras de las arcadas de la plaza, a Don José, que se dirige a ella implorándole. La Carmen lúdica de toda la representación anterior parece haber dejado paso a una

mujer más fría, más serena, menos niña, más mujer, que inflexible rechaza todo avance. Cantan los dos al mismo tiempo, sin escucharse, sabiendo que sobran las palabras, pero queriendo ambos explicarse. Aún resuena la afirmación de Carmen de que ella es libre y libre morirá, cuando a hombros de la cuadrilla pasa el cuerpo inánime de Escamillo. Carmen les sigue al camerino.

De nuevo Brook recurre a Mérimée y cambia el final de la ópera por el de la novela. Al salir ella del camerino, Don José le dice: “Il faut partir”, y ella responde, “C'est l'heure”, y le sigue lentamente hacia el bosque. Acompañados por la música del destino, pesadamente recorren un inexistente camino hasta que junto a unas piedras se arrodillan y, con un gesto brusco él le clava el cuchillo en la espalda. Las últimas palabras de los protagonistas subrayan la inexorabilidad del destino.

Peter Brook enfatiza el destino, que además de estar presente en la música y las palabras con el bulto iconográfico que preside la escena de apertura. Humaniza al máximo no sólo a Escamillo, como ya hemos subrayado, sino también a Micaela, que de una antagonista forzada por circunstancias exteriores al tema, se convierte en una co-protagonista necesaria y con gran fuerza de carácter.

El destino, la humanización y por tanto la magnificación dramática de personajes hasta ahora secundarios, Micaela y Escamillo, así como el tratamiento trágico del tema, que no excluye, sin embargo, algunas intervenciones cómicas de la parte de Lilas Pastia, propician que *La tragédie de Carmen* de Peter Brook, despojada de todos los elementos decorativos y lecturas sociales o históricas de la anécdota, prefiriendo una aproximación psicológica, humana, tierna y cercana, haya alcanzado la quintaesencia del mito.

El resultado es una experiencia teatral y audio-visual fructífera, no sólo al subrayar el distinto enfoque que aportan al tema las variadas interpretaciones de los respectivos actores o los diferentes encuadres de la cámara, o la planificación, sino que, gracias a todo ello la esencia misma del texto sale reforzada, y aparece más vibrante y revitalizadora de un mito que a cada nueva aproximación se revela como imperecedero.

IV.7.3 *Carmen Carmen de Gala*⁴⁰

Carmen se banaliza popularizándose, en la reciente puesta en escena de la obra de Antonio Gala (septiembre 1988). El género, la comedia musical,

o pieza teatral con música, llamado así por predominar el texto recitado sobre el cantado, resulta un pariente pobre del musical de Hammerstein, al servicio de una actriz "tan versátil como profunda"⁴¹, Concha Velasco, que prácticamente no abandona la escena.

En la España de los setenta, los espectáculos teatro-musicales tuvieron cierto auge, siendo un vehículo idóneo para la crítica social y política que encerraban, recordemos, por ejemplo, el éxito de *Castañuela 70* del grupo Tábano. En 1976, en una entrevista con Patricia W. O'Connor⁴², Gala afirmaba que las dos comedias que iba a estrenar ese año, o al siguiente, tenían música, *Carmen Carmen* era totalmente musical, para esconder o endulzar el carácter satírico y crítico de la sociedad y los estamentos, y la otra, *Suerte campeón* habiendo pasado la censura con bastantes cortes, iba a ser interpretada por Marsillach y Massiel. Finalmente ninguna de las dos superó la censura y no se estrenaron entonces.

En 1980, en sus *Charlas con Troilo*⁴³ el autor hace referencia a *Carmen Carmen*, diciendo que renunció a veinte millones de pesetas que le ofrecieron por montarla, en el Palacio de la Zarzuela, en 1978, ya que la representación se planteaba como una obra restrictiva destinada a un escaso y selecto público.

En la citada entrevista con Patricia W. O'Connor, Gala da algunas claves sobre su obra:

Yo tenía desde siempre mucho deseo de tratar ese mito femenino que es Carmen, frente al mito masculino, que es Don Juan, ambos muy tratados en el extranjero, y el don Juan naturalmente antes por los españoles. El mito de Carmen, sin embargo, siempre ha sido tratado por extranjeros y nunca por los españoles.⁴²

Recordemos que la película de Saura es del 83 y la puesta en escena - que no recreación - que Pilar Miró hizo de la ópera, es del 82, y la entrevista del 76. Y sigue en la misma entrevista:

Yo me he acercado mucho a ella. Se llama Carmen también de apellido. El nombre se repite para que sea más Carmen que nadie... (Carmen) significa la alegría de vivir a la que matan y sacrifican todos los amantes que va teniendo. Pero naturalmente, ella sigue viva hasta el final, hasta que la metan en la cárcel con todos los que han matado a Carmen y se ha dado cuenta de que ha preferido el éxito, el dinero, el poder, el orden, al amor y a la vida que significa Carmen.

La Carmen de Gala, es la "alegría de vivir", porque "quien no vive su propia vida es peor que si estuviese muerto". Desde el escenario pregunta a su público: "¿Puedo yo tener una vida diferente de la que los demás quieren que tenga, o no me dejarán?"

Carmen Carmen tendrá cuatro amantes, el militar (Don José), el político (Don Lisardo, el Corregidor), el religioso (Hermano Juan), y el torero (Curro Donaire), y los cuatro se sentirán fascinados por ella, la buscarán, la poseerán, no la escucharán, y tras un goce efímero, la matarán.

La obra empieza en la cárcel, a donde han ido a parar los asesinos de Carmen, pero no por esta fechoría (en esta sociedad liberarse de una mujer que molesta en nuestro camino, es obligado). Don José a causa de un "pronunciamento", el Corregidor por ladrón, el hermano Juan, por llevar la palabra de Dios a algún sitio (?) que no debía, y finalmente el torero por capotar sobre unas maniobras militares, estando borracho. Y termina allí, con Carmen Carmen, que también ha sido finalmente condenada por el público, por impostora, por llevar la desgracia a donde va, y por ser una pieza pernicioso para el funcionamiento de nuestra sociedad. Allí todos contentos de volverse a encontrar cantarán una incomprensible canción de resurrección y alegría donde Carmen se identifica con el flautista de Hamelin.

Ya en la estructura de la obra, hay una diferencia fundamental con Mérimée. Aquí Carmen toma la palabra, se presenta y se justifica, estableciendo un diálogo con el público, al que intenta convencer. La Carmen primigenia, además de ser contada, no "intenta" vivir su vida auténticamente, la vive; es alegre cuando se siente feliz, y agresiva o malhumorada según el momento y las circunstancias, y sobre todo, no "consuela" a los hombres, los ama o los deja. Carmen Carmen se presenta a Don José cantándole:

Quisiera un buen marido general,
llamarme doña Concha y serle fiel,
comer sin engordar,
tener un dineral
y un Rolls
.
Pero me llamo Carmen Carmen
[...]

La Carmen, sin apellido, de Mérimée no quiere ser nada distinto de lo que es

Si encuentro un hombre tuerto
lo miro del perfil que tiene el ojo.
Si le falta una pierna
lo acompaño del lado que no es cojo.
Al viudo que viste de luto
lo consuelo vistiéndome de rojo.
Y al manco de una mano
le concedo la mía y lo recojo
[...]

La Carmen de Bizet, o de Meilhac y Halévy, dice claramente que quiere a Don José porque es guapo y le gusta, aunque sea demasiado ingenuo para el tipo de vida que ella lleva: “(Je l'aime) parce qu'il est joli garçon donc et qu'il me plaît.”

No tengo culpa yo: ¿qué puedo hacer?
Tener siempre ilusión y respirar
usar el corazón,
reír, cantar, amar,
¡vivir!
Porque me llamo Carmen Carmen.⁴⁴

Da pena que escrita en 1978 y representada en 1988, aún Carmen, o cualquier mujer, tenga que justificarse, "tener siempre ilusión", en lugar de vivir la realidad, y "usar el corazón" para consolar al otro, "reír" para divertir al otro, "cantar" para encantar al otro, "amar", ¿a quién, sinó? al otro, y a eso le llamen "¡vivir!"

La alegría de Carmen Carmen no es natural, es didáctica: “Dios, más que nada es alegre. Sólo con alegría puede aguantar el guirigay que le habéis formado”⁴⁵, le dice al Hermano Juan. Su anticlericalismo es superficial y su curita, más nos recuerda a Borrow, que a los lascivos y retorcidos curas inquisidores del *Teatro de Clara Gazul*, como podríamos pensar que correspondería

Cuando les da a sus amantes la medalla les dice que son suyos (!Qué difícil de disfrazar es el instinto de propiedad!), y se la quita cuando ya no la quieren; le dice a Don José: “Mientras tengas esta medalla, yo seré tuya.[...] Cuando te la pida, ya no. [...] Porque tu eres mío: ahí te cuelga la latilla, como a los salchichones [...] El día que no seas mío, dejaré de ser tuya...”

Pero son ellos quienes prefieren el honor, la política, la religión o la gloria, a ella. Ninguno de ellos la quiere, ella sigue engañándose, buscando a alguien con quien compartir.... ¿qué?

A quienes quiero, les doy todo; les doy hasta a ellos mismos: le hago ser de verdad.⁴⁶

La muerte para Carmen Carmen, “es pecado, depravación y atrevimiento”⁴⁷, “es un fantasma”⁴⁸. Matar es más sencillo que vivir⁴⁹, en ningún caso es una cosa natural, tanto como la vida misma, porque la C.C. de Gala es un tópico, del que quiere huir, lleno de buena intención pero... de la ausencia del destino, y la banalización de la muerte; de la fácil referencia a Marilyn/Kennedy, y de la crítica superficial a los socialistas que han defraudado a su electorado, sólo se salva el canto libertario que guarda la tradición del bandolero romántico:

...Lo ilegal no siempre es malo, rey mío. Lo que pasa es que no les conviene a los de arriba.[...] Las cosas son blancas o negras, según quien manda; pero un olivar dura mucho más que un ministro.[...] Yo no quiero ser ladrón, pero a robarle al gobierno me tira la inclinación.
Y, con lo que el gobierno roba, mil años de perdón te corresponden.[...] ⁵⁰

y la cancioncilla popular que define a una clase:

Cuatro cosas tiene el pobre
que no se las quita nadie:
la iglesia y el hospital,
el cementerio y la cárcel.⁵¹

El único de los cuatro antagonistas de C.C que tiene un poco de cuerpo es Don José, y aunque la escena de la Corregidora, como nudo de relación entre todos los personajes podría incitar a un análisis más profundo, la verdad es que todos acaban resultando tópicos.

Don José le regala a Carmen Carmen un collar de esmeraldas que ha robado a la Corregidora, que no quiere denunciarlo porque se trata de un regalo de su amante el torero Curro Donaire. El Corregidor sabe, por sus guardaespaldas, lo del amante y lo del robo, pero como quiere conocer a CC, hace detener a Don José para provocar el encuentro. Que las esmeraldas sean falsas es absolutamente coherente con la falsedad general de la obra.

IV - NOTAS

- 1.- Ringold, Gene, *The films of Rita Hayworth*, Citadel Press, Secaucus, New Jersey, 1974.
- 2.- Alberich, Enrique, "Carmen en el cine", *Dirigido por...*, nº 105, enero 1977, pg. 64.
- 3.- Bardèche, Maurice, y Brasillach, Robert, *Histoire du Cinéma*, vol. 1, pg. 154, Livre de Poche nº 1204-1205.
- 4.- Aparte de los personajes femeninos que puedan participar de algunas de las características de Carmen, y de las adaptaciones reconocidas por el tema, existe una película no estrenada en España y cuyo título es *Alex and the Gipsy*, producida en 1976 por la 20th Century Fox y dirigida por John Kory, que tiene como base una novela de Stanley Elkins, según el guión de Laurence B. Marcus, curiosamente provisto del mismo tipo de *élan* autodestructivo en su protagonista masculino que el que anida en Don José. Según Tony Thomas y Aubrey Solomon en *The Films of 20th Century Fox - A Pictorial History*, publicada por Citadel Press, el argumento es como sigue:

“Un maduro y amargado juez sale fiador por una joven gitana acusada de haber atacado a su amante. Lo hace por el hecho de que en el pasado ella le había dejado plantado y él sigue deseándola ardientemente, a pesar de que sus temperamentos son opuestos y no dejan de pelearse cuando están juntos. Se la lleva a casa y hacen el amor, mientras la retiene prisionera para impedir que huya. Ella intenta evadirse porque no soporta la prisión. Finalmente él la deja escapar sabiendo que eso arruinará su carrera, con la esperanza de que vuelvan a encontrarse.”
- 5.- Con el tiempo Cecil B. De Mille se convertiría en el prototipo del realizador frívolo pero moralizante, con sus comedias de matrimonio y adulterio (conocidas también por "comedias de cuarto de baño" porque en ellas apareció por primera vez en la pantalla este reducto último de la privacidad de los personajes, circunstancia que llevaría a su protagonista favorita, la señorita Swanson a la gloria, más por la elegante extravagancia de sus *deshabillés* que por su evidente talento de comediante). Más tarde se

le conocería como el productor-realizador de grandes *machine* de carton piedra, bíblicas o no (sus dos versiones de *Los Diez Mandamientos*, la de 1923 y la de 1956, siguen figurando entre lo más florido del género).

6.- Jacobs, Lewis, *La azarosa historia del cine americano*, Barcelona, Ed. Lumen, 1972, (traducción al castellano de Alvaro del Amo, edición original 1939), vol. II pg. 75.

7. - Farrar, Geraldine, *Such Sweet Compulsion*, Greystone, New York, 1938.

8.- Vista en sesión privada en la Filmoteca de Madrid. No especifica el autor de los versos.

9.- Es un problema de derechos de autor con los herederos de Bizet, el mismo tipo de problema que obligo a Murnau a titular *Nosferatu* su adaptación del *Drácula* de Bram Stoker.

10.- Lubitsch tuvo otro contacto con los libretistas de *Carmen* un año antes, en 1917, al llevar a la pantalla la opereta de Johann Strauss *Die Fledermaus* (El murciélago), que se tituló *Em Fidelis Gefängnis*. Esa opereta estaba inspirada en la obra de Meilhac y Halévy *Reveillon*, y el mismo Lubitsch la resucitaría ya en Hollywood, en 1926, para su película *So this is Paris* (La locura del charleston), que fue votada como una de las diez mejores del año.

11.- Weinberg, Herman G., *El toque Lubitsch*, Barcelona, Ed. Lumen, 1973, (traducción al castellano de Ernesto Mayans, edición original 1968).

12.- *Forbidden Paradise* (La frivolidad de una dama) 1924, calificada por algunos historiadores como el film más brillante de Lubitsch.

13.- Weinberg, *op. cit.* pg. 48-49 y 323.

14.- Walsh, Raoul, *La vida de un hombre, La época dorada de Hollywood*, Barcelona, Grijalbo S.A., 1982, (traducción al castellano de Marta Pesarrodonna, edición original 1974), pgs. 146-151.

15. - Walsh, *op.cit.* pg. 225.

16.- Font, Domènec, *Del azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Barcelona, Avance, 1976.

17.- Dorothy Dandridge disputó a Judy Garland, protagonista de *A Star is Born*, el Oscar de aquel año, 1954, que Grace Kelly se llevaría

subrepticamente. Lo cual prueba que la mentalidad del Hollywood de la época consideró a ambas más *actrices* que estrellas de musical.

18.- En esta película dirigida por Stanley Donen y Gene Kelly para la Metro, y producida por Arthur Freed con guión de Betty Comden y Adolph Green (el mismo equipo de *Un día en Nueva York* y de *Cantando bajo la lluvia*), hacía su aparición en el musical el más desesperanzado sarcasmo, y las relaciones de amistad - uno de los grandes temas sobre los que el musical se sustentó siempre -, eran sometidas a una visión tan amarga que el rechazo del público dio al traste con la continuidad del grupo como tal.

19.- Nuevamente fue Stanley Donen, ahora con la complicidad de George Abbot, director del montaje en Broadway, el director de un musical revolucionario, sobre todo por su tema: por primera vez los problemas laborales, concretamente una huelga obrera en una fábrica de pijamas, hacían acto de presencia en un género caracterizado hasta entonces por su tendencia idealizante de la sociedad.

20.- Aquí es un tema tan poco frívolo como el de *Fausto* y el mito de la eterna juventud, intercambiando la filosofía por las vicisitudes de una liga de beisbol: el protagonista vende su alma al diablo a cambio de que le convierta en un joven fenómeno deportivo que haga ganar la liga a su equipo. Al final se impondrá la cordura, pero la amargura de las renunciaciones y el sentimiento de lo efímero del placer habrán hecho acto de presencia. Otra vez el tandem Donen-Abbot en la dirección.

21.- Posiblemente el musical más famoso y aclamado en su momento, es también uno de los más drámaticos: *Romeo y Julieta* en el Nueva York de los conflictos raciales entre inmigrantes. Jerome Robbins (autor también de la coreografía) y Robert Wise se encargaron de dirigir la película.

22.- Partiendo de un libro autobiográfico de Christopher Isherwood, *Goodbye to Berlin*, adaptado por John Van Druten al teatro (*I am a camera*, y posteriormente pasada al cine con ese título), la versión musical introduce en el género el dramatismo de temas tales como el nazismo, el anti-semitismo, la homosexualidad y el desarraigo. Bob Fosse, quien con *Sweet Charity* había ya tratado el submundo de la prostitución, se encargó de la dirección en el teatro y en el cine.

23.- Si Preminger dirigió *Porgy and Bess* fue a causa de un malentendido. El productor Samuel Goldwyn había elegido la ópera negra de George Gershwin, con texto de su hermano Ira y de DuBose Hayward, autor de la novela original, como despedida a su larga carrera, iniciada en la segunda década del siglo. Ello significaba que quería conseguir a la vez una obra de prestigio y un éxito comercial que cerrase una trayectoria importante en el

Hollywood de los viejos y buenos tiempos. Para el reparto recurrió a la pareja que había protagonizado *Carmen Jones* (y aquí es donde aparece por primera vez - aparte el hecho de reincidir en un musical *sólo con negros* - el fantasma del impacto que el film de Preminger tendría en Goldwyn), contando con doblarles con las voces de auténticos cantantes líricos como en la ocasión anterior. Ante la negativa de Belafonte, tuvo entonces que sustituirle por Sidney Poitier, todavía en los inicios de su fama. El reparto incluía también a Pearl Bailey y Diahann Carroll, las Frankie y Myrt de Preminger. El director elegido fue Rouben Mamoulian, quien en 1935 se había encargado de la puesta en escena original en Broadway. Pero surgieron diferencias insalvables entre Mamoulian y Goldwyn, y al empezar el rodaje, tras seis meses de preparativos el director fue despedido. ¿Quién sino Preminger parecía reunir las condiciones idóneas para sacar la producción del atolladero? Pero se trataba de una falsa apreciación y Preminger no tenía verdadero interés en la película.

24. - Preminger, Otto, *An autobiography*, New York, Doubleday, 1977, pg. 87.

25. - Hirschhorn, Clive, *The Hollywood Musical*, London, Octopus Books, 1981.

26.- Esta incompreensión queda reflejada en nuestro país, en el hecho de que cuando la revista *Dirigido por...* dedicó en enero de 1977 un completo (?) estudio dedicado a Preminger, mientras una película tan poco personal como *Porgy and Bess* recibía una cierta atención, *Carmen Jones* apenas era mencionada un par de veces y sólo en relación con la primera.

27.- Con *The Moon is Blue* (1953), el propio Preminger había tenido problemas de censura en algunos estados americanos e incluso en algunos países europeos no se llegó a estrenar porque se empleaba el concepto de virginidad referido a la protagonista femenina.

28.- Curiosamente, ello sucedía, por la misma época en que una de sus descendientes, la *Miss Sadie Thompson* de Somerset Maugham, era asimismo convertida con ese título en protagonista de otro musical, con música de Vernon Duke y libreto de Howard Dietz y Rouben Mamoulian, quien también se encargó de la puesta en escena.

29.- El trabajo de adaptación corrió a cargo del compositor Herschel Burke Gilbert.

30.- Cinco años más tarde, dirigida por William A. Seiter y con Ava Gardner de protagonista, se convertiría en una película de sólo relativo éxito y escaso interés, casi desprovista de números musicales.

- 31.- Eyquem, Olivier, “A propos de quelques Carmen”, *L'Avant Scène - Cinéma* de julio-septiembre 1978, pg. 69.
- 32.- Lindon, M., “Un mythe libéré”, *Le Nouvel Observateur*, 19 agosto 1983.
- 33.- Ramoneda, Josep, “El caso *Carmen*”, *La Vanguardia*, domingo, 9 oct. 1983. (Ver *infra* Efímera.)
- 34.- Saura, Carlos, y Gades, Antonio, *Carmen el sueño del amor absoluto*, Circulo Folio, Barcelona, 1984, pg. 54.
- 35.- Robert Van Ackeren, 1986.
- 36.- Recuérdese *El momento de la verdad*, que realizó en 1965.
- 37.- *Carmen* Ballet de Antonio Gades con Cristina Hoyos, edición de L'Eixample S.A. Barcelona 1985. Dirección artística y editorial: Salvador Saura y Ramón Torrente, pg.30.
- 38.- Peter Brook en declaraciones a Stephen Fay “A Stage for Three Carmens”, *Sunday Times Magazine*, 4 diciembre 1983. (Ver *infra* Efímera.)
- 39.- Peter Brook en declaraciones a Alain Duault “Peter Brook: une femme de théâtre”, *Les Nouvelles Littéraires*, nº 2805, octubre 1981. (Ver *infra* Efímera.)
- 40.- *Carmen Carmen*, se estrenó, en el Teatro Calderón de Madrid, el 28 de septiembre de 1988, con la participación de:
- Ficha técnica: Dirección: José Carlos Plaza. Director de producción: Francisco Marsó. Luminotécnia: José Luis Rodríguez. Vestuario: Pedro Moreno. Coreografía: Arnold Taraborrelli y Mario Maya. Música: Juan Cánovas.
- Ficha artística: Concha Velasco (Carmen Carmen), Toni Cantó (José), Fernando Valverde (Corregidor), Juan Carlos Martín (hermano Juan), Pedro María Sanchez (Curro Donaire), Natalia Duarte (Corregidora).
- 41.- Gala, Antonio, *Carmen Carmen*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, (en palabras previas), pg. 45.
- 42.- O'Connor, Patricia W., “Escritores de la generación realista”, *Estreno*, II, 2, 1976, pg. 27.
- 43.- Gala, Antonio, *Charlas con Troilo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, pg. 203.

44.- Gala, Antonio, *Carmen Carmen*, *op. cit.* pg. 63.

45.- *op. cit.* pg. 129.

46.- *op. cit.* pg. 164.

47.- *op. cit.* pg. 90.

48.- *op. cit.* pg. 66.

49.- *op. cit.* pg. 67.

50.- *op. cit.* pg. 73.

51.- *op. cit.* pg. 74.

V - CONCLUSION

V - CONCLUSION

Siguiendo el recorrido realizado por *Carmen*, a través del tiempo y los distintos medios que han vehiculado su historia, se pueden percibir, al igual que en los restantes grandes mitos de Europa: Don Quijote, Don Juan, Segismundo, Hamlet y Fausto, no sólo los problemas intrínsecos al individuo que se autoafirma, sino también los del contexto social que según las épocas, la han acogido o rechazado.

Como en toda obra universal, las lecturas de *Carmen* son múltiples, y múltiples han sido sus interpretaciones:

Carmen, como Don Juan, busca, a través del amor, un absoluto, lo impalpable, lo abstracto. Cree en ello y no teme las aparentemente nefastas consecuencias. Sigue su destino con determinación, sabe que lo importante y vital es el Amor, que los sujetos sobre los cuales recae esta experiencia no tienen nada de excepcional, y que una vez satisfecho el acto de reconocimiento, la búsqueda continúa.

Carmen, representa el eterno enfrentamiento entre los pares de opuestos irreconciliables: Norte/Sur, vasco/gitana, hombre/mujer, orden/anarquía, y la constante búsqueda del individuo por encontrar su conciliación.

Carmen es también, la naturaleza dionisiaca, atractiva e inalcanzable, seductora y salvaje. Es la música y la danza que se manifiestan *en y para* la libertad, así como para la muerte. Eros y Tanatos.

Pero, el aspecto más moderno de *Carmen*, es, sobre todo, que vive plena y consciente el *aquí y ahora*, sin recurrir al pasado, a los otros, viviendo el presente sin miedo al futuro que, sin embargo, conoce y está creando.

La España de 1830 es el paraíso perdido para una generación romántica a la que el orden y la norma imperantes del clasicismo, estrangulan sus anhelos de expresión. Es un país geográficamente múltiple, a las vegas suceden bosques inextricables, desolados desiertos y vastas llanuras. Múltiples son también sus lenguas y sus pueblos; aún no ha perdido su

folclore con la centralización administrativa, como ha sucedido en Francia tras La Revolución. Aparentemente anárquico, el país aparece como un lugar preferente de exploración en busca de las leyes internas que lo sustentan. Mérimée, del mismo modo en que hoy un antropólogo aventurero se "perdería" en las selvas de Borneo, vino a perderse/encontrarse en España. Toda investigación humanista lleva al camino de Retorno del conocimiento del propio Yo y deviene un camino iniciático.

Mérimée, maestro en el género fantástico y coetáneo de Poe, y que según Sainte-Beuve¹, no creía en Dios, pero no estaba seguro de que el diablo no existiera, dio a nuestra protagonista un marcado carácter demoníaco, si bien lo hizo, sobre todo, a través de su víctima, a quien, no sin ironía, nos presentó como una imagen del Diablo caído, del Satán de Milton.

Recordemos que para los primeros cristianos, todo lo que era "naturaleza", era el diablo², ya que saliendo de una cultura pagana y panteísta, en su dualismo maniqueo lo que no era espíritu (Dios), era diablo (Naturaleza). Tantos siglos después, *Carmen* es una aproximación del espíritu/intelecto del autor a la materia/naturaleza, a la madre tierra que le atrae pero a la que no sabe dominar, y porque le da miedo, la destruye.

Espejo de espejos, siempre queda una duda razonable, a pesar de las múltiples lecturas y diferentes análisis, de si Prosper ama a Carmen, la detesta, la teme, o se esconde tras ella. Siempre equívoco, Mérimée justifica, por boca de Don José, el comportamiento de Carmen debido a la "mala educación" que ha recibido del mundo gitano, y lo hace justamente cuando él va a ser ajusticiado, precisamente a causa de su "buena educación". Esta ambigüedad es la baza más importante para que Carmen siga aún hoy viva, para que tantos creadores quieran redescubrirla y tantas intérpretes se sientan, por una u otra lectura, identificadas con ella.

En cualquier época de grandes movimientos sociales como la que le tocó vivir a Mérimée, se propicia la aparición de grandes personajes de ficción que vienen a trastornar conceptos que hasta entonces parecían indiscutibles. Es así como el aire de libertad que despliega Carmen a su paso, ha de entenderse como la destilación de un aire de libertad que estaba en la memoria colectiva de los pueblos.

Política, economía, antropología y aventura se mezclan tanto en el contexto a partir del cual se desarrolla la obra como en la propia visión del autor.

Habiendo crecido en un ambiente bilingüe francés/inglés, por la anglofilia de su familia, Mérimée como tantos otros artistas del Norte sintió la atracción del Sur. Su aproximación a España y por extensión a Córcega o al Midi francés, puede ser entendida como iniciática; Carmen como culminación de este período es catártica. Después Mérimée se orientará hacia el Este en busca de una nueva explicación a la resolución de los pares de opuestos, el ejemplo más destacado, es *Lokis* (1869), donde el tema de la Bella y la Bestia le lleva hacia terrenos fantásticos. Solamente regresará al Sur con su obra póstuma *Djoûmane* (1873), bajo forma onírica, ya que la obra revive un terrorífico sueño.

Pasión, libertad, destino y muerte son los cuatro pilares sobre los que se asienta *Carmen*.

La pasión amorosa para Carmen es su forma de vida, una acción continua que no puede detenerse en el objeto amado, el Amor para Carmen no puede ser sino búsqueda y juego. Y como en todo juego, el riesgo forma parte de lo inevitable. La "infidelidad" de Carmen es libertad en el hecho de amar y por tanto fidelidad hacia su propia concepción del amor.

Por el contrario, Don José, cristaliza su sentimiento en una persona. El concepto que Don José tiene del amor se relaciona con la idea de un mundo en el que la libertad se identifica con las ideas de peligro y pecado si no comporta sacrificio. Para Don José la pasión supone sometimiento al otro, pérdida del honor y de la propia estima, y sólo es comprensible aceptando el hecho de que es fruto de un sortilegio, es algo demoníaco, del que sólo podrá librarle el "sacrificio" de la culpable.

La pasión, directamente ligada a la libertad, al destino y a la muerte, son representados iconográficamente por elementos que adquieren valor simbólico. El autor utiliza estos mismos elementos, con los mismos referentes, a lo largo de toda su obra: el carácter simbólico de los mismos queda fuera de toda duda.

En la traslación de códigos que supone el paso de la novela a la escena, el elemento decisivo es el hecho de que se convierte en un espectáculo.

Cada Carmen que canta está representando el rito y reviviendo el sacrificio, sacralizándolo. Cada intérprete de *Carmen*, la vive distinta y es en el espectáculo donde el carácter múltiple del personaje adquiere una dimensión multitudinaria. Mientras la literatura supone un acto íntimo entre el autor y el lector, el teatro es una celebración colectiva.

La ópera enriquece la historia, a través de la misma sucesión y alternancia de los temas musicales.

Los tres personajes alrededor de los cuales gira la trama de la novela: el viajero, Don José y Carmen, se convierten aquí en cuatro. Se mantienen Carmen y Don José y la semilla existente en la novela sobre las jóvenes vascas y el picador Lucas, deviene en su desarrollo Micaela, la joven huérfana, y el espada Escamillo.

El elemento trágico que conforman estos cuatro protagonistas, queda equilibrado por otros cuatro secundarios que aportan el elemento ligero y cómico de la ópera, mientras que la multiplicación que supone el coro le confiere el carácter social.

El coro se encarga, pues, de aportar otro elemento de equilibrio: los niños, las cigarreras, los bandoleros además de aportar un tono festivo, ejercen de contrapunto a la actuación de los personajes individualizados.

Sin embargo esta mayor definición que se desprende de la ópera, comporta una cierta pérdida del carácter conciso y evocador que hay en *Mérimée*. A cambio, gana dimensiones míticas de tragedia: el coro aporta la dimensión social mientras los personajes coprotagonistas, Micaela y Escamillo, magnifican la importancia del tiempo y el lugar. Micaela sería la pareja ideal de Don José, en el país vasco, y Escamillo lo hubiera sido de Carmen. En otro momento, si ella no hubiera tenido el fatal encuentro con Don José. La fatalidad altera el orden del espacio social.

En toda representación conviven dos aspectos aparentemente opuestos pero que son inherentes el uno al otro. Por una parte el hecho de que al poner en escena un texto, éste adquiere características tangibles que lo convierten, a diario, en un espectáculo único, y por otra parte la misma representación con lo que tiene de "*interpretación*" de un texto, posibilita una lectura múltiple y distinta.

Justamente ese es el valor didáctico que se puede desprender de la experiencia de Peter Brook en su triple montaje paralelo de *Carmen*, con distintas intérpretes cada vez, que demuestra esa multiplicidad. La simbiosis de la persona actriz con el personaje Carmen hace que cada montaje sea distinto.

También el cine es espectáculo, pero mientras la ópera es el reino de la acumulación (libreto, música, puesta en escena, etc.), el cine posee una característica de sintetización que aporta diferencias sustanciales respecto al espectáculo "en vivo". Mientras que en el teatro, una puesta en escena se modifica, aunque sea inconscientemente, en cada representación, la película permanecerá inalterable. Es obvio que una película queda para siempre fijada tal como fue hecha (dejando al margen posibles manipulaciones tecnológicas, casi siempre ajenas a la voluntad del autor), pero también es cierto que el solo transcurso del tiempo es capaz de modificar la apreciación de la obra.

Por otra parte, una posible explicación de las sucesivas recurrencias del cine a un mismo tema, y en este caso de *Carmen* no hay duda de que se trata de uno de los temas preferidos, se origina en este carácter sintetizador antes mencionado: cada película es el resultado de un *melting pot* que puede incluir elementos similares, pero que sometidos al proceso fílmico adquieren apariencias dispares. Lo cual nos lleva a entender que en el cine, habiendo tantas *Carmen* casi cada una de ellas sea única.

La colocación de la cámara, la ausencia/presencia de sonido y cromatismo, la utilización/o no de la música de Bizet, la posible inspiración iconográfica en los grabados de Gustave Doré, son, junto con la estructura narrativa que se elija en cada caso, así como las respectivas presencias físicas de los protagonistas, elementos que tienden a diversificar la obra.

Ciertas aportaciones anecdóticas traslucen mucho más de lo que, en apariencia, representan. Por ejemplo el personaje del delator, que aparece en Mérimée acompañando al viajero y que no es utilizado en la ópera, reaparece en el cine caracterizando a diversos personajes, resultando dos momentos significativos en películas situadas respectivamente durante la ocupación alemana en Francia (*Carmen* de Christian Jacque, en la cual Lilas Pastia es el delator), y en plena época franquista (*Carmen la de*

Ronda de Tulio de Micheli, donde lo es Micaela), es decir, períodos socio-políticos en los cuales la delación cobra una trascendencia dramática superior.

Del mismo modo, las cargas de falsa moral que acarreó tradicionalmente el cine español, hicieron que las aproximaciones locales a *Carmen* desvirtuaran el carácter del personaje, convirtiéndola en una coqueta superficial finalmente arrepentida en *Carmen la de Triana* y en una patriota desgarrada a causa del amor que siente por un invasor en *Carmen la de Ronda*.

Junto a los motivos económicos, relativos a los derechos de autor, sólo en parte determinantes de la ausencia o presencia de *Carmen* en el cine, en función de la utilización o no de elementos del libreto operístico, es importante destacar la coincidencia en 1983, de las aportaciones de Saura/Gades, Godard y Rossi, precedidas todas por el triple montaje teatral/televisivo de Peter Brook.

Docenas de obras cada año quedan libres de derechos de autor y no por ello acceden al medio cinematográfico y menos en tropel. Es la pervivencia de los valores espectaculares que comporta y la atemporalidad conquistada por el personaje, así como la magia que le envuelve, aquello que justifica desde fuera, la triunfal reaparición de *Carmen* en las pantallas. Desde dentro, no precisa justificación. Simplemente se produce como se había producido con asiduidad durante los setenta años anteriores y como sin duda seguirá produciéndose en el futuro.

La razón última de este estudio sería la de participar en la búsqueda de nuevos caminos que permitan acortar distancias entre los opuestos que configuran el entramado social. Mediante el conocimiento de los mecanismos en juego, se podrían eliminar los miedos ancestrales que han llevado al hombre a poblar la Historia y la Literatura de representaciones femeninas nefastas con las que alimentar su misoginia y perpetuarla. Del equilibrio de acción y reacción recíproca entre opuestos resulta una Armonía.

Partiendo de una lectura positiva del mito, el miedo que el hombre tiene a la mujer, se transforme en complicidad, y los dos personajes de sexos irreconciliables *a priori*, conociendo las reglas o "normas" del otro pueden buscar la complementariedad sin sentirse impulsados a la anulación del otro para su supervivencia.

La "razón", que al acercarse a la "naturaleza" y sin trasgredir sus leyes ni obviar sus ciclos pueda adaptarse a ella, acabará por mejor conocerse a sí misma.

V - NOTAS

1.- *Portraits contemporains*, vol III, citado por P.G.Castex *Le conte Fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Lib. Jose Corti 1951.

2.- Les premiers chrétiens... maudissent la Nature elle-même. Ils la condamnent toute entière, jusqu'à voir le mal incarné, le démon dans une fleur... Michelet, J., *La Sorcière*, Paris, Didier, 1952, pg. 3.

VI - BIBLIOGRAFIA

VI -BIBLIOGRAFIA

1. OBRAS DE MERIMÉE

- *Oeuvres Complètes*, publiées sous la direction de Pierre Trahard et Edouard Champion, Paris, Champion, 1927-1935, 12 vols.
- *Correspondance Générale*, Edition établie, et annotée par Maurice Parturier avec la collaboration de Pierre Josserand et de Jean Mallion. vol. I a VI, Paris, Le Divan, 1941-1947. vol. VII a XVII, Toulouse, Privat, 1953-1964. (2^β ed., 1972, Paris, Privat)
- *Portraits historiques et littéraires*, Paris, M. Lévy frères, 1874.
- *Histoire de don Pèdre I*, Introduction et notes par Gabriel Laplane, Paris, Didier, 1961.
- *Nouvelles Complètes I, Colomba et dix autres nouvelles*, Edition établie, présentée, et annotée par Pierre Josserand, col. "Folio", Paris, Gallimard, 1964.
- *Nouvelles Complètes II, Carmen et treize autres nouvelles*, Edition établie, présentée, et annotée par Pierre Josserand, col. "Folio", Paris, Gallimard, 1965.
- 2- *Romans et Nouvelles II*, Edition présentée par Jean Mistler, col. "Le livre de poche", Paris, L.G.F., 1973.
- *La Venus d'Ille. Carmen*, Paris, Nouveaux Classiques Larousse, 1975.
- *Carmen*, Nouvelle avec une biographie chronologique de Mérimée, une étude générale de son oeuvre; une analyse méthodique de la nouvelle; des notes, des questions et des jugements groupés en vue de la dissertation par Michel Cégretin, col. "Univers des lettres", Paris, Bordas, 1966.
- *Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*, Edition établie, présentée et annotée par Jean Mallion et Pierre Salomon. Paris, Pléiade, Gallimard, 1978.

Para una bibliografía completa de Mérimée se recomienda consultar dos obras que se complementan. Por una parte:

Vol.V de las *Oeuvres Complètes* editada por Champion: *Bibliographie des Oeuvres de Prosper Mérimée*, par Pierre Trahard et Pierre Josserand, 1929, que abarca el siglo XIX y hasta el año 1928 del XX.

Y por otra parte para la época que va desde 1928 a 1976:

A half-century of Mérimée Studies, an annotated bibliography of criticism in French and English (1928-1976) by Louise Dupeley Dickenson, Ph.D. Vanderbilt University (Tennessee), 1976, ref: HSK 77-16062 de U.M.I. (University Microfilms International) Godstone, England.

2. ESTUDIOS SOBRE MERIMEE Y/O CARMEN NOVELA

2 (a) Libros

AUTIN, Jean:

- *Prosper Mérimée écrivain, archeologue, homme politique*, Paris, Perrin, 1982.

BASCHET, R.:

- *Du romantisme au Second Empire. Mérimée*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1959.

BILLY, André:

- *Mérimée*, Paris, Flammarion, 1959.

BOS, Charles du:

- *Notes sur Mérimée*, Paris, Société des trente, 1920.

CHABOT, Jacques:

- *L'autre moi. Fantasma et fantastique dans les nouvelles de Mérimée*, Aix-en-Provence, Edisud, 1983.

DESCOLA, Jean:

- *La vie quotidienne en Espagne au temps de Carmen 1833-1868*, Paris, Hachette, 1971.

DUPOUY, A.:

- *Carmen de Mérimée*, Paris, A. Malfère, col, *Les grands événements littéraires*, 1930.

FILON, Augustin:

- *Merimée et ses amis*, Paris, Hachette, 1894.

- *Mérimée*, Paris, Hachette, 1898.

FREUSTIE, J.:

- *Prosper Mérimée (1803-1870: Le nerveux hautain)*, Paris, Hachette, 1982.

HOVENKAMP, J.W.:

- *Mérimée et la couleur locale; contribution à l'étude de la couleur locale*, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

LEON, Paul:

- *Mérimée et son temps*, Paris, P.U.F., 1962.

LOPEZ JIMENEZ, Luis y LOPEZ ESTEVE, Luis-Eduardo:

- *Introducción a Carmen, de Mérimée*, Madrid, Cátedra, 1989.

LUPPE, Marquis de:

- *Mérimée*, Paris, Albin Michel, 1945.

MALHERBE, Henri:

- *Carmen*, Paris, Albin Michel, 1951.

PICHARD, Georges:

- *Carmen*, (cómico para adultos), (tr. española de Raúl Ondarza, col. "Fetiché", Barcelona, Distrinovel, 1982).

RAIT Alan W.:

- *Prosper Mérimée*, London, Eyre and Spottiswoode, 1970.

TRAHARD, Pierre:

- *Prosper Mérimée et l'art de la nouvelle*, Paris, P.U.F., 1923.

- *La jeunesse de Prosper Mérimée (1803-1834)*, Paris, Champion, 2 vols, 1925.

- *Prosper Mérimée de 1834 à 1853*, Paris, Champion, 1928.

- *La vieillesse de Prosper Mérimée*, Paris, Champion, 1930.

YOVANOVITCH V.M.:

- *La Guzla de Prosper Mérimée*, Paris, Hachette, 1911.

2 (b) Artículos

BATAILLON, Marcel:

- "L'Espagne de Mérimée d'après sa correspondance", *Revue de littérature comparée*, 1948, vol XXII, pg. 35-66.

GIMENEZ, Antonio:

- “Prospero Mérimée”, *Imagen romántica de España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, pg. 123-131.

MARTINEZ FERRANDO, J. Ernesto:

- “Próspero de Bofarull y Próspero Mérimée. Una amistad ejemplar”, *Asociación de estudios reusenses*, (publicación nº 8), Reus, 1954.

MELIA, Jean:

- “Les lettres scandaleuses de Prosper Mérimée à Stendhal”, *Mercure de France*, 15 jun. 1933, pg. 606-613.

MITJANA, Rafael:

- “Note sur Mérimée et Calderón”, *Revue Bleue*, 12 nov. 1910.

SAN MIGUEL, Manuela:

- “Carmen. El mito de 1983”, *El Adelanto*, 6 y 8 marzo 1983.

- “Mérimée. Erudición y creación literaria”, *Salamanca*, Ediciones de la Universidad, 1984.

SANCHEZ RIVERO, Angel:

- “Mérimée en España - 1830”, *Revista de Occidente*, 1923, vol II, pg. 115-120

TOURNEUX, Maurice:

- “Prosper Mérimée, comédienne espagnole et chanteur illyrien”, *L'age du romantisme*, Paris, 1877.

3. LIBRETOS DE CARMEN - OPERA

ASHMAN Mike (tr.):

- libreto en inglés, ilustrado por Wendy Corbett, s.l., Pagoda Books/Simon & Schuster, 1987.

BLEILER, Ellen H.:

- (intro. y tr. inglés), libreto francés con tr. inglés, col. “Dover Opera Guide and Libretto Series”, New York, Dover, 1970.

JOHN, Nicholas (ed.):

- libreto francés con tr. inglés, col. “E.N.O. and Royal Opera: Opera Guide”, London, John Calder, 1982.

MEILHAC, Henry & HALEVY, Ludovic:

- Opéra-comique en quatre actes tiré de la nouvelle de Prosper Mérimée, musique de Georges Bizet, Paris, Calmann-Lévy, s.f.

4. ESTUDIOS SOBRE BIZET Y/O CARMEN OPERA

4 (a) Libros

BAILBE, Joseph-Marc:

- “Forme littéraire et intuition lyrique dans *Carmen* de Bizet”, *Histoire et Littérature. Les écrivains et la politique* P.U.F. 1977.

BIZET, Georges:

- *Lettres à un ami. 1865-1872*, Intro. de Edmond Galabert, Paris, Calmann-Lévy, 1909.

CARDOZE, Michel:

- *Georges Bizet*, Paris, Mazarine, 1982.

CURTIS, Mina:

- *Bizet and his World*, New York, Knopf, 1958.

LAPARRA, Raoul:

- *Bizet et l'Espagne*, Paris, Delagrave, 1935

PIGOT, Charles:

- *Georges Bizet et son oeuvre*, (avec une lettre préface d'Ernest Guiraud.), Paris, Librairie de la Société des Gens de Lettres, 1886.

ROBERT, Frédéric:

- *Georges Bizet, l'homme et son oeuvre*, Paris, Seghers, 1965.

ROY, Jean:

- *Bizet*, col. “Solfèges”, Paris, Ed. du Seuil, 1983.

4 (b) Artículos

AGUILAR, José:

- “La plaza de toros de Sevilla ... escenario del estreno mundial de la ópera *Carmen* en español”, *El País*, 9 jun. 1981.

ALONSO RIVAS, Gonzalo:

- “José Carreras: el tenor prepara su debú”, *El País*, 1 mayo 1982
- BEAUMONT, José F.:
- “*Carmen por españoles*”, *El País (Artes)*, 1 mayo 1982.
- BOURSEILLER, Antoine y PIZZI, Pier Luigi, (en entrevista con Alain Duault):
- “Pizzi/Bourseiller: *Carmen à deux voix*”, *L'Événement du jeudi*, Paris, 8 jun. 1989.
- BROOK, Peter, (en entrevista con Guy Dumur):
- “*Carmen aux Bouffes*”, *Le Nouvel Observateur*, Paris, 21 nov. 1981.
- COLEMAN, Alix:
- “A bare look for the lady from Spain”, *TV Times*, London, 3 dic. 1983.
- DAVID, Catherine:
- “Basta divas...”, *Le Nouvel Observateur*, Paris, 28 nov. 1981.
- DEL AMO, Alvaro:
- “Los amores de *Carmen* no duran seis meses”, *El País*, 1 mayo 1982
- DUAULT, Alain:
- “Trois hommes de théâtre face à *Carmen*”,
1. Marcel Maréchal: une femme d'après la Commune
 2. Antoine Bourseiller: une femme toro
 3. Peter Brook: une femme de théâtre
- Les Nouvelles Littéraires*, nº 2805, 24 sept-1 oct 1981.
- DUMUR, Guy:
- “Les beaux assassins”, *Le Nouvel Observateur*, Paris, 28 nov. 1981.
- FAY, Stephen:
- “A stage for three *Carmens*”, *Sunday Times (Magazine)*, London, 4 dic. 1983.
- GALAN, Diego:
- “La ópera regresa de nuevo al cine”, *El País*, 5 oct. 1984.
- GILLARD, David:
- “The lure of loving dangerously”, *Radio Times*, London, 24 mayo 1986.
- HARO TECGLÉN, Eduardo:
- “Voilà la *Carmencita*”, *El País*, 16 mar. 1984.

KALMAN, Jean:

- "Peter Brook réinvente Carmen: Vous chantiez et bien jouez maintenant", *Libération*, Paris, 27 nov. 1981.

LONCHAMPT, Jacques:

- "Ma Carmen- une vraie femme libre et fière. Entretien avec Teresa Berganza", *Le Monde*, 10 mayo 1980.
- "Le chant profond de Teresa Berganza", *Le Monde*, 16 mayo 1980.

LORENTE, Joan y MEDRANO, Salomé:

- "Carmen o la banalización de un texto", *Quimera*, nº 11, sept. 1981.

MARDORE, Michel:

- "Toutes les femmes s'appellent Carmen", *Le Nouvel Observateur*, Paris, 19-26 ago. 1983, pg. 49-50.

MONTHERLANT, Henri de:

- "Une préface pour *Carmen*", *Nouvelles littéraires*, Paris, 15 ene. 1927.

OLIVIER, Philippe:

- "Une inoubliable tragédie inouïe. Les verrues d'Escamillo", *Libération*, Paris, 27 nov. 1981.

PETIT, Pierre:

- "*Carmen* au Palais des Sports", *Le Figaro*, 24 nov. 1981.

PINCHARD, Bruno:

- "Bizet, Nietzsche, ou comment s'amuser aux dépens de Wagner", *L'Avant Scène Opéra*, nº 26, mars avril 1980.

RICHARD, Jean-Vincent:

- "Carmen ici et maintenant", *Les Nouvelles Littéraires*, nº 2805, 24 sept-1 oct 1981.

SAGARRA, Joan de:

- "Carmen muere por última vez en Barcelona", *-El País*, 26 feb. 1983.
- "La Carmen de Mérimée, en la visión de Brook", *El País*, 2 mar. 1983.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin:

- "Carmen de Bizet", *Le Moniteur Universel*, 7 fevrier 1873.

SANDIER Gilles:

- "*Carmen* de Peter Brook", *Le Matin*, Paris, 28 nov. 1981.

SHAWE-TAYLOR, Desmond:

- "Opera", *Sunday Times*, London, 8 abr. 1984.

STROSSER, Pierre, (recogido por Alain Duault):

- "Carmen à vif", *L'Événement du jeudi*, Paris, 8 jun. 1989.

SUTCLIFFE, Tom:

- "Triumphs of Carmen", *The Guardian*, London, 2 dic. 1983.

VILALLONGA, José Luis de:

- "Carta a una estupenda señora: Carmen", *El País*, 29 oct. 1989.

5. BIOGRAFIAS DE ACTORES O DIRECTORES RELACIONADAS CON CINE Y TEATRO

AAVV:

- *Jacques Feyder ou le cinéma concret*, Bruxelles, Comité National Jacques Feyder, Palais des Beaux-Arts, 1949.

BACKY, Victor:

- *Jacques Feyder. Artisan du cinéma*, Louvain, Centre des Techniques de Diffusion, Univ. Catholique de Louvain, 1968.

BODEEN, Dewitt:

- *The Films of Cecil B. DeMille*, Secaucus, N.J., The Citadel Press, 1969.

FARRAR, Geraldine:

Such Sweet Compulsion, Greystone, New York, 1938.

GALA, Antonio:

- *Carmen Carmen*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

- *Charlas con Troilo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983.

MARAIS, Jean:

- *Histoires de ma vie*, Albin Michel, Paris, 1975.

PREMINGER, Otto:

- *An autobiography*, Doubleday, New York, 1977.

RINGOLD, Gene:

- *The Films of Rita Hayworth*, Secaucus, N.J., The Citadel Press, 1974.

SAURA, Carlos y GADES, Antonio:

- *Carmen, el sueño del amor absoluto*, Barcelona, Circulo/Folio, 1984.

WALSH, Raoul:

- *La vida de un hombre, La época dorada de Hollywood*, Barcelona, Grijalbo, 1982. Barcelona, (traducción al castellano de Marta Pesarrodoná, edición original 1974).

WEINBERG, Herman G.:

- *El toque Lubitsch*, Barcelona, Lumen, 1973, (traducción al castellano de Ernesto Mayans, edición original 1968).

6. ESTUDIOS SOBRE CARMEN CINE, TEATRO Y BALLET

6 (a) Libros

SAURA, Salvador y TORRENTE, Ramón:

- *Carmen, Ballet de Antonio Gades con Cristina Hoyos*, edición de L'Eixample S.A. Barcelona 1985.

6 (b) Artículos

ALBERICH, Enrique:

- "Carmen en el cine", *Dirigido por...*, nº 105, enero 1977.

BOUJUT, Michel:

- "Bizet dans le Deep South...", *Les Nouvelles Littéraires*, nº 2805, 24 sept-1 oct 1981.

CODINA, Leo:

- "Gades trae su *Carmen* para abrir la temporada del Liceu", *El Periódico*, Barcelona, 14 sep. 1986.

EYQUEM, O.:

- "A propos de quelques *Carmen*", *L'Avant-Scène Cinéma*, nº 211-212, 1978.

LINDON, M:

"Un myte libéré", *Le Nouvel Observateur*, 19 agosto 1983

M.A.A.:

- "El director y el bailarín, junto con el crítico Diego Galán, han escrito un libro sobre *Carmen*", *El Periódico*, 9 mar. 1985.

MALCOLM, Derek:

- "A street Carmen named desire", *Guardian*, London, 14 mar. 1985.

MASO, Angeles:

- "Carmen, como ayer y como siempre", *La Vanguardia (domingo)*, 9 oct. 1983.

RAMONEDA, Josep:

- "El caso *Carmen*", *La Vanguardia (domingo)*, 9 oct. 1983.
-

7. DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS

AAVV:

- *Les arts du spectacle, Bibliographie des ouvrages publiés en français entre 1960 et 1985*, Bruselas, Labor, 1989

ABRAHAM, Pierre y DESNE, Roland:

- *Manuel d'histoire littéraire de la France*, Paris, Editions Sociales, 1971.

AMICO, Silvio d'

- *Enciclopedia dello Spettacolo*, Firenze-Roma, Maschere, 1954

BLEIBERG, Germán, (Dir.):

- *Diccionario de historia de España*, Madrid, Revista de Occidente, 1952 (2ª edición 1968), 3 vols.

BRUNEL, Pierre, (Dir.):

- *Dictionnaire des Mythes Littéraires*, s.l., Rocher, 1988

CASTEX, P.-G. y SURER, P.:

- *Manuel des études littéraires françaises XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1966.

CHEVALIER, Jean y GHEERBANT, Alain:

- *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1975.

CLARKE, Mary y VAUGHAN, David:

- *The Encyclopedia of Dance and Ballet*, London, Pitman, 1977.

DE VRIES Ad:

- *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam/London, North-Holland Publishing Company, 1974.

ESTEVEZ, María Antonia:

- *Gran Enciclopedia de la Música Clásica*, Madrid, Sarpe, 1980.

HOFMANN, André y Vladimir:

- *Le Ballet*, París, Bordas, 1981

LAGARDE, André y MICHARD, Laurent:

- *Textes et Littérature*, vol V, XIX^e Siècle, París, Bordas, 1965.

MARTINEZ, Caridad y LAFARGA Francisco:

- *Repertorio de estudios franceses y provenzales en España*, Barcelona, P.P.U. 1987

PASI, Mario:

- *El Ballet.- Enciclopedia del Arte Coreográfico*, trad. del italiano: Juan Novella Domingo, Toledo, Aguilar, 1981. Ed.Original: Arnoldo Mondadori, Milano, libri illustrati Mondadori, 1979.

SADIE, Stanley, (Dir.):

- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*,

TULARD, Jean:

- *Dictionnaire du Cinéma*, París, Robert Laffont, 1984.

TUÑÓN DE LARA, Manuel, (Dir.):

- *Historia de España*, Barcelona, Labor, 1981 (2^β edición 1988), T VIII.

VILELLA, Asunción:

- *La Opera*, Barcelona, Salvat, 1988.

8. OBRAS DE CONSULTA - GENERAL

8 (a) Libros

AAVV:

- *Los Españoles pintados por si mismos*, Madrid, I. Boix, 1843, 2 vol.

ARANGUREN, José Luis:

- *Moral y sociedad. La moral española en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1982.

ARMES, Roy:

- *French Cinema since 1946*, New York, Tantivy/Barnes, 1966, (2^β ed. 1970).

AYMES, J.R.:

- *L'Espagne romantique. Temoignages de voyageurs français*, Paris, A.M. Métaillé, 1983.

AZORIN (José Martínez Ruiz):

- *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1947, vol III.

BACHELARD, Gaston:

- *La psychanalyse du feu*, col. "Idées", Paris, Gallimard, 1965.

BALDELLI, Pio:

- *El cine y la obra literaria*, La Havana, Cuba, ICAIC, 1966

BARDECHE, Maurice y BRASILLACH, Robert:

Histoire du Cinéma vol. 1, Paris, Livre de Poche n° 1204-1205,

BARTHES, Roland:

- *Mythologies*, Paris, Ed du Seuil, 1957.

- *Essais critiques*, Paris, Ed du Seuil, 1964.

BELLEMIN-NOEL, Jean:

- *Vers l'inconscient du texte*, col. "Ecriture", Paris, PUF, 1979.

BLANCO WHITE, José:

- *Cartas de España*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

BORROW, George:

- *The Zincoli*, London, John Murray, 1841.

- *The Bible in Spain*, London, John Murray, 1842.

BRAUDEL, Fernand:

- *La Méditerranée, l'espace et l'histoire*, Paris, Flammarion, 1985.

BRENAN, Gerald:

- *South from Granada*, London, Hamish Hamilton, 1957.

BROCKWAY, Wallace y WEINSTOCK, Herbert:

- *The Opera*, (tr. española de M. Bosch Barrett, *La ópera*, Barcelona, Pal.las, (s.f.).

CAILLOIS, Roger:

- *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, col. "Idées", 1972.

CALVE, Emma:

- *My Life*, New York, Appleton, 1922.

CARO BAROJA, Julio:

- *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1968 (3ª ed.)

CARR, Raymond:

- *Spain 1808-1939*, O.U.P. 1966, (tr. al castellano Juan Ramón Capella et.al. *España 1808-1939*, Esplugues de Llobregat, Ariel, 1969 (2ª edición 1970).

CASSIRER, E.:

- *Langage et mythe*, Paris, Editions de Minuit, 1973.

CASTEX P-G.:

- *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951.

CERVANTES Miguel de:

- *Don Quijote de la Mancha*, edición Clásicos Plaza Janes, Barcelona, 1985, 2 vols.

- *Novelas Ejemplares*, Introducción y notas de Margarita Smerdon Altolaguirre, col. "Novelas y Cuentos", Ed. Magisterio Español, Madrid, 1978, 3 vols.

CHIRAT, Raymond:

- *Le cinéma français des années de guerre*, Rennes, Hatier, 1983.

- *Films de fiction 1940-1950. Catalogue des films français de longmétrage*, Luxemburg, Saint-Paul S.A., 1981.

CLEMENT, Cathérine:

- *L'Opéra ou la défaite des femmes*, col. "Figures", Paris, Grasset, 1979.

DAVILLIER, Charles y DORE, Gustave:

- *Voyages en Espagne*, originalmente publicados en la revista: *Le Tour du Monde*, desde 1862 a 1873. Publicada en España en francés (reproducción facsimil) col. "Imago-Mundi", Madrid, Albatros, 1974.

DELECLUZE, Etienne:

- *Souvenirs de soixante années*, Paris, Michel Lévy, 1862.

DIAZ-PLAJA, Guillermo:

- *Estructura y sentido del Novecentismo español*, Madrid, Alianza Editorial, 1975.

DUMAS, Alexandre:

- *Impressions de voyage. De Paris à Cadix*, Paris, Garnier frères, 1847-1848. 5 vols.

ESTEBANEZ CALDERON, S:

- *Escenas andaluzas*, 1847, (Madrid, Espasa Calpe, 1960).

FONT, Domènec:

Del azul al verde. El cine español durante el franquismo, Barcelona, Avance, 1976.

FONTENLA, Cesar S.:

- *El musical americano*, Madrid, Akal, 1973.

FORD, Richard:

- *Hand-Book for Travellers in Spain*, London, John Murray, 1845.

FOUCHE DELBOSC, Raymond:

- *Bibliographie des voyages en Espagne et au Portugal*, Revue Hispanique, vol. III, 1896.

GARCIA LORCA, Federico:

- *Poema del cante jondo*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

GARCIA MORALES, Adelaida:

- *El Sur*, Barcelona, Anagrama, 1985.

GARDEN, Mary y BIANCOLLI, Louis:

- *Mary Garden's Story*, New York, Simon & Schuster, 1951.

GAUTIER, Théophile:

- *Voyage en Espagne*, Bibliothèque Charpentier, Paris 1922.
- *Tras los montes*, 2 vols, Victor Magen 1843.

GIMFERRER, Pere:

- *Cine literatura*, col. "Ensayo 32", Barcelona, Planeta, 1985.

GONCOURT, Edmond et Jules:

- *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, I, 1851-1863, Paris, Fasquelle-Flammarion, 1956

GUILLAUME-REICHER, Gilberte:

- *Théophile Gautier et l'Espagne*, Paris, Hachette, 1935.

HAUK, Minnie:

- *Memories of a Singer*, London, Philpott, 1925.

HAZARD, Paul:

- *La crise de la conscience européenne*, col. "Idées", Paris, Gallimard, 1968, 2 vol.

HIRSCHORN, Clive:

- *The Hollywood Musical*, London, Octopus Books Ltd, 1981.

HOFFMANN, L.F.:

- *Romantique Espagne. L'Espagne en France entre 1800 et 1850*, Paris, P.U.F., 1961.

HUGO, Victor:

- *Cromwel*, 1827. (edición Garnier-Flammarion, Paris, 1968.)
- *Notre Dame de Paris 1482*, 1831. (edición, Garnier-Flammarion, 1967, chronologie et préface Léon Cellier).

JACOBS, Lewis:

- *La azarosa historia del cine americano*, Barcelona, Lumen, 1972. (traducción al castellano de Alvaro del Amo, edición original 1939).

JOURDA, Pierre:

- *L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand*, vol. 1, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

JUDERIAS, Julian:

- *La leyenda negra*, Madrid, Editora Nacional, 1940.

JUNG, Carl G.:

- *Psychologie et Alchimie*, Paris, Bucher/Chastel, 1970
- *The Spirit in Man, Art and Literature*, Princeton U.P., 1971.
- *L'homme à la découverte de son âme*, Paris, Bucher/Chastel, 1973

KAMEN, Henry:

- *The Spanish Inquisition*, s.l., 1965 (tr. española de Enrique de Obregón, *La inquisición española*, Grijalbo, 1967 (edición de Alianza Editorial, Madrid, 1973)).

KLEIN, Herman:

- *The Golden Age of Opera*, London, Routledge, 1933.

KRACAUER, Siegfried:

- *Orpheus in Paris: Offenbach and the Paris of his Time*, London, Constable, 1937.

LEMONNIER, Léon:

- *Edgar Poe et les Conteurs français*, Paris, Aubier, 1947.

LESKY, Albin:

- *Historia de la literatura Griega*, Madrid, Gredos, 1985.

LEVI-STRAUSS, Claude:

- *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1958.

LLANOS Y TORRIGLIA, Félix:

- *María Manuela Kirkpatrick, condesa de Montijo. La gran dama*, col. "Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX", Madrid, Espasa Calpe, 1932.

LUKACS, Georges:

- *Le roman historique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1977.

MARIAS, Julián:

- *España inteligible. Razón histórica de las Españas*, col. "Alianza Universidad", Madrid, Alianza Editorial, 1985.

MARTINENCHE, Ernest:

- *L'Espagne et le romantisme français*, Paris, Hachette, 1922.

MENENDEZ PELAYO Marcelino:

- *Historia de las ideas estéticas en España*, 4ª ed. Madrid, Editora Nacional, C.S.I.C. 1974.

MICHELET, J.:

- *La sorcière*, Paris, Société des textes français, Didier, 1952.

MOREL-FATIO, A.:

- *Etudes sur l'Espagne*, (Première série), Paris, Librairie E. Bouillon, (2è éd) 1895.

- *Etudes sur l'Espagne*, (Quatrième série), Paris, Librairie ancienne Edouard Champion, 1925.

MORRIS, Jan:

- *Presencia de España*, (tr. de Eva Rodriguez Halffter), Madrid, Ed. Turner, 1984.

NASH, Jay Robert y ROSS, Stanley Ralph:

- *The Motion Picture Guide*, Chicago, Cinebooks, 1985.

NIETZSCHE, F.:

- *Le cas Wagner*, Paris, Gallimard, col. "Idées", 1974.

- *Par delà le bien et le mal*, col. "bilingue", Paris, Aubier-Montaigne, 1951.

POTT:

- *Die Zigeuner in Europa und Asien*, Halle, 1844-1845, 2vol.

PUSHKIN, Alexandre:

- *La Dame de Pique, Le Hussard, Les Bohémiens*, tr. de Prosper Mérimée, introducción a Pushkin de Vladimir Weidlé, Le Livre Mondial, s.l.,s.f.

RACIONERO, Luis:

- *El mediterraneo y los bárbaros del norte*, Barcelona, Plaza & Janes, 1985.

REMESAR A., RIBA, C., RODRIGUEZ ILLERA, J.L.:

- *Análisis y observación de la conducta*, Barcelona, Universidad de Barcelona Departamento de Psicología Experimental, 1982.

ROBERT, Frédéric:

- *L'opéra et l'opéra-comique*, Paris, P.U.F., 1981.

ROBERTSON, Ian:

- *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España 1760-1855*, (tr. española de Francisco José Mayan, Madrid, Editora Nacional. 1976)

ROPARS-WUILLEUMIER, M.C.:

- *De la littérature au cinéma*, col. "U2", Paris, Armand Colin, 1970.

SADOUL, Georges:

- *Histoire du cinéma français*, Paris, Flammarion.

SAINTE-BEUVE, C.A.:

- *Mes Poisons*, préface de Pierre Drachline, col. "Romantique" n° 16, Paris, José Corti, 1988.

SCHNEIDER, Marcel:

- *La Littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964.

SEYDOUX, Hélène:

- *Laisse couler mes larmes*, Paris, Ramsay, 1984.

SICLIER, Jacques:

- *La France de Pétain et son cinéma*, Bourges, Henri Veyrier, 1981.

STAEL, Mme. de:

- *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, 1800. (edición de Van Tieghem, Droz-Minard, 1959).

- *De l'Allemagne*, 1813. (edición Paris, Garnier-Flammarion, 2 vols, 1968).

STENDHAL, (Henri Beyle):

- *Correspondance*, vol. III, col. "Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1968.

- *Mémoires d'un touriste*, 1838. (edición Pauvert, Paris, 1966).

- *Souvenirs d'égotisme*, Paris, Charpentier, 1892.

TAINÉ, Hippolyte:

- *Essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1882.

- *Derniers essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1894.

THOMAS, Tony y SOLOMON, Aubrey:

The Films of 20th Century Fox - A Pictorial History, Secaucus, N.J., Citadel Press.

TODOROV, Tzvetan:

- *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Ed. du Seuil, 1970.

TORAN, Enrique:

- *El espacio en la imagen*, Barcelona, Mitre, 1985.

TOURNIER, Michel:

- *Le Vent Paraclét*, Paris, Gallimard, 1977.

TRAHARD, Pierre:

- *Le romantisme défini par Le Globe*, Paris, Les Presses Françaises, 1925.

TUÑÓN DE LARA, Manuel:

- *La España del siglo XIX*, Barcelona, Ed. Laia, 1974.

UBERSFELD, Anne:

- *Lire le Théâtre*, Paris, Editions Sociales. (*Semiótica teatral*, traducción al castellano de Francisco Torres Monreal, Madrid, Catedra/Universidad de Murcia, 1989.)

UNAMUNO, Miguel de:

- *Ensayos*, vol.1, Madrid, Ed. Aguilar, 1961.

URRUTIA, Jorge:

- *Imago litterae. Cine literatura*, col. "Semiótica y Crítica 1", Sevilla, Alfar, 1984.

UTRERA, Rafael:

- *Literatura Cinematográfica, Cinematografía literaria*, Sevilla, Alfar, 1987.

VIGNY, Alfred de:

- *Oeuvres poétiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 1978.

8 (b) Artículos

ALBERONI, Francesco:

- “Carmen- Vive aquí”, *El País*, 30 dic. 1984.

AZORIN, (José Martínez Ruiz):

- “Entre l'Espagne et la France”, *Revue de Paris*, 1918.

BARTHES, Roland:

- “Introduction à l'analyse structurale des récits. L'analyse structurale du récit”, *Communications*, 8, Paris, Ed. du Seuil, 1981, pg. 7-33.

BERTRAND, Denis:

- “Les Migrations de Carmen”, *Le Français dans le Monde*, nº 181, nov-dec 1983.

HAMON, Phillippe:

- “Pour un statut sémiologique du personnage”, *Littérature* nº 6.

HERNANDO, Alberto:

- “La misoginia: entre la fascinación y el terror”, *La Vanguardia*, 6 feb. 1990.

O'CONNOR, Patricia W.:

- “Escritores de la generación realista”, *Estreno*, II, 2, 1976, pg. 27.

ORTEGA Y GASSET, José:

- “Teoría de Andalucía”, *Andalucía, sueño y realidad*, Granada, Editoriales Andaluzas Unidas, 1984, pg. 231-245.

TODOROV, T.:

- “Les catégories du récit littéraire. L'analyse structurale du récit”, *Communications* 8, Paris, Ed. du Seuil, 1981, pg. 131-157.

ANEXOS

ANEXOS

1. GUION TECNICO Y GUION LITERARIO DE *LAS CARMENES DE CARMEN*, MONTAJE VIDEO
2. DISCOGRAFIA
3. FILMOGRAFIA
4. EFIMERA
5. PUSHKIN: *Les Bohémiens* (trad. P. Mérimée)
6. PICASSO

LAS CARMENES DE CARMEN

GUIÓN TECNICO

<u>Música/Tiempo</u>	<u>Indicaciones Escenicas</u>	<u>Film</u>
1. Palmas B M 2'48"	Escena tabacalera 31'18" - 34'06"	Saura
2. Preludio 3'30"	Título y Créditos: Las Carmenes de Carmen Guión y realización Salomé Medrano. Música Bizet Encuentros: 0'39" Labios 2'.54" 3'.33" 0'12" Calle 6'44" 6'56" 0'06" Encuentro 10'39" 10'45" 0'27" Encuentro 6'33" 7'00" 0'55" Encuentro 1.38'05" 1.39'00" 1'01" Encuentro 4'45" 5'46" 0'10" Trenes y coches	C 16 Triana Rita H V. R Prénom
3. Ma mère 1'54"	0'26" Ojo madera: Micaela 1'42" 2'08" 0'51" Primer encuentro Mic/DJ 0'30" Mic/Cello 0'07" Olas en la playa	P. B. C. J. Prénom Prénom

<u>Música/Tiempo</u>	<u>Indicaciones Escenicas</u>	<u>Film</u>
4. Habanera	0'07" Olas en la roca	Prénom
3'55"	1'00" Sara lanza flor	Ronda
	6'30" 7'30"	
	Baile I. Argentina	Triana
	12'19" 12'50"	
	0'41" 13'04" 13'14"	
	2'04" Baile R.H. Rita Hayworth	R. H.
	2.01'49" 2.03'53"	
	0'10" Trenes y coches	Prénom
5. III Acto	Bruja/Amor	V. R.
Entreacto	15'49" 16'03"	
2'56"	Bruja muerte	
	1'29" 30'18" 31'33"	
	0'40" Escena cartas	C. J.
	0'47" Casorio gitano	P. B.
6. IV Acto	0'15" Cuarteto cuerda	Prénom
Corrida	2'43" Toros	Triana
5'15"	1.19'39" 1.22'22"	
	0'44" Ballet	Zizi
	31'00" 31'44"	
	Muerte Sara y José	Ronda
	0'55" 1.44'38" 1.45'33"	
B M P B	0'20" Muerte Carmen y toro	C. 16
"	0'30" Muerte Carmen	P. B.

7. La la
1'00"

Ficha Técnica:

Montaje documentos: XXX

Montaje musical: XX

Películas:

"Carmen la de Triana" 1938

"Carmen" de Christian Jacque 1944

"Los amores de Carmen" 1948

"Carmen Jones" 1954

"Carmen la de Ronda" 1959

"Los ballets de Paris" 1960

"Carmen la que contaba 16 años" 1978

"Carmen" de Carlos Saura 1983

"Prénom Carmen" 1983

"La tragédie de Carmen" 1983

Banda Sonora:

Carmen de Bizet dirigida por Claudio Abbado e interpretada por Teresa Berganza, Plácido Domingo, con la orquesta simfónica de Londres. Grabación de Deutsche Grammophon

Preludio y canción de Micaela: Kiri Te Kanawa y Plácido Domingo en la grabación de Decca dirigida por Sir Georg Solti

Este documento video ha sido realizado con la única finalidad académica de acompañar la presentación de la tesis de doctorado "Carmen de la literatura a la imagen" que en el departamento de Filología Francesa de la Universidad de Barcelona, presenta Salomé Medrano García.

COMENTARIO LITERARIO

Con el baile de la Tabacalera, de la película de Saura, como preludeo de este montaje-video, se ha querido sintetizar el enfrentamiento de los opuestos como uno de los aspectos más importantes de Carmen y mostrar como del equilibrio de acción y reacción recíproca entre opuestos puede resultar una armonía.

Al enfrentamiento de los individuos, fruto de una provocación, se añaden los grupos que hacen suya la ofensa, pero la solución devuelve el protagonismo al individuo.

El título: *Las Cármenes de Carmen* subraya la multiplicidad de lecturas e interpretaciones del tema a lo largo de los años, siendo la mía una más, que partiendo de la objetivación exigida por un estudio académico propone un recuerdo emotivo con la colaboración de la música de Bizet.

La sensualidad de los labios de la joven Carmen venezolana y su contoneo por las estrechas callejuelas producen la información necesaria para recordar el carácter de la moza y el medio social en que se desarrolla la acción, y nos permite, en unos pocos segundos en que presenciaremos el encuentro con Don José, comprender la diferencia de estatus entre ambos protagonistas, lo cual no impide que se miren de frente y se reconozcan.

El encuentro del elegante oficial con la Carmen de Triana, a quien un cabo ha tirado por el suelo, acentúa esta diferencia social, diferencia que pronto desaparecerá gracias al "buen hacer" de la seductora Vivianne Romance que le dejará en recuerdo la fatal flor del sortilegio. Pero antes, en mi montaje que no cronologicamente, Glen Ford/Don José, gracias a su director Charles Vidor, ha tenido que levantar los ojos del suelo para descubrir a la mujer. Cuatro encuentros, cuatro maneras diferentes de ver la historia y la mujer.

Los trenes y coches que se cruzan en la oscuridad de la noche, que provienen de la película de Godard, son utilizados, aquí como allí, para sugerir el paso del tiempo y la aleatoriedad de los caminos que se cruzan.

La música que hasta ahora acompañaba estos encuentros era el preludeo del primer acto de la ópera, pero ahora cambia bruscamente para presentarnos a la lírica antagonista, Micaela/Kiri Te Kanawa junto a

Plácido Domingo, en tres imágenes, la más fuerte y completa, la de Peter Brook, la dulce y añorada Cindy Lou de *Carmen Jones*, y la distante melómana de Godard. Las olas acariciando suavemente la playa, de este director, sugieren el carácter dulce y pacífico de esta relación posible.

Las olas golpean la playa, y con la Habanera, cantada por Teresa Berganza como fondo, evolucionan la sensualidad de Sara Montiel, la coquetería de Imperio Argentina y la belleza de Rita Hayworth. Los trenes y coches de Godard nos recuerdan la ineluctabilidad del paso del tiempo.

El entreacto que precede al III acto de la ópera, acompaña algunas escenas de cartas y sortilegios, primero el amor, el gran Amor, con mayúscula, que hace sonreír a Vivianne Romance con incredulidad, pero el 13 de los Arcanos Mayores o el 9 de picas de la baraja inglesa, recordaran a nuestras Cármenes el tema de la fatalidad como parte integrante de su historia. El cuarteto de cuerda (¿los hilos de la vida?), de la película de Godard, nos conducirá al fatal desenlace.

El bullicio del público del cuarto acto, de la arena, del anfiteatro o de las butacas del cine, acompañan, aclamándolo, el riesgo y la valentía del que va a morir: primero el torero, en la de Triana, después Carmen y Don José en la de Ronda, Carmen, la que tenía 16 años, y el toro, y finalmente, Carmen, la eterna, la de su padre, muere, sin público, aceptando valientemente la esperada muerte. A la música de la entrada del cuarto acto, sucede, para la muerte de la joven venezolana y la francesaa de Peter Brook, la música de Marius Constant, retenida y evocadora como todo el arreglo que este compositor ha hecho de la partitura de Bizet.

DISCOGRAFIA

FECHA:	1908	1912	1919
DIRECTOR:	Seidler- Winkler	Rühlman	
ORQUESTA:		Opéra-Comique	
EMPRESA:	Gramophone	Pathé	Columbia
CARMEN:	Destinn	Mérentié	Anitua
MICAELA:	Nast	Vallandri	Ferraris
DON JOSE:	Jörn	Affre	Bolis
ESCAMILLO:	Bachmann en alemán	Albers	Formichi en italiano
FECHA:	1928	1930	1931
DIRECTOR:	Molajoli	Coppola	Sabajno
ORQUESTA:	La Scala	Opéra-Comique	La Scala
EMPRESA:	Columbia	VSM	HMV
CARMEN:	Buades	Perelli	Besanzoni
MICAELA:	Alfani-Tellini	Brothier	Carbone
DON JOSE:	Pertile	de Trevi	Pauli
ESCAMILLO:	Franci en italiano	Musy	Besanzoni en italiano
FECHA:	1936	1937	1949
DIRECTOR:	Hasselmans	Papi	Bellezza
ORQUESTA:	Met New York	Met New York	Opera Roma
EMPRESA:	HRE	DORC	Estro Armonico
CARMEN:	Ponselle	Ponselle	Stignani
MICAELA:	Burke	Bodanya	Gigli R.
DON JOSE:	Maison	Rayner	Gigli B.
ESCAMILLO:	Pinza	Huehn	Becchi en italiano

FECHA:	1950	1951	1952
DIRECTOR:	Cluytens	Reiner	Wolff
ORQUESTA:	Opéra-Comique	RCA Victor	Opéra-Comique
EMPRESA:	Columbia	RCA	Decca
CARMEN:	Michel	Stevens	Juyol
MICAELA:	Angelici	Albanese	Micheau
DON JOSE:	Jobin	Peerce	de Luca
ESCAMILLO:	Dens	Merrill	Giovanetti
FECHA:	1952	1955	1957
DIRECTOR:	Nebolsin	von Karajan	Questa
ORQUESTA:	Bolshoi	La Scala	Opera Roma
EMPRESA:	Melodya	Cetra Opera Live	UORC
CARMEN:	Borisenko	Simionato	Simionato
MICAELA:	Sumskaja	Carteri	Beltrami
DON JOSE:	Nelep	di Stefano	di Stefano
ESCAMILLO:	Ivanov en ruso	Roux	Mascherini
FECHA:	1957	1958	1959
DIRECTOR:	Mitropoulos	Quadri	Beecham
ORQUESTA:	Met New York	Volksoper Viena	RTF Paris
EMPRESA:	Cetra Opera Live	Qualiton	VSM
CARMEN:	Stevens	Draksler	de Los Angeles
MICAELA:	Amara	Sjöstedt	Micheau
DON JOSE:	del Monaco	Kmennt	Gedda
ESCAMILLO:	Guarrera	Krause en alemán	Blanc

FECHA:	1959	1960	1961
DIRECTOR:	Le Conte	Kegel	Stein
ORQUESTA:	Concerts de Paris	Radio Leipzig	Symphonique Berlin
EMPRESA:	GID	Heliodor	Columbia

CARMEN:	Rubio	Cervena	Ludwig
MICAELA:	Alarie	Croonen	Muszely
DON JOSE:	Simoneau	Apreck	Schock
ESCAMILLO:	Rehfuss	Lauhöfer en alemán	Prey en alemán

FECHA:	1963	1963	1964
DIRECTOR:	Melik-Pachaiev	Schippers	von Karajan
ORQUESTA:	Bolshoi	Suisse Romande	Phil. Viena
EMPRESA:	Melodya	Decca	RCA

CARMEN:	Arkipova	Resnik	Price
MICAELA:	Maslennikova	Sutherland	Freni
DON JOSE:	del Monaco	del Monaco	Corelli
ESCAMILLO:	Lisitsiav en ruso y italiano	Krause	Merrill

FECHA:	1964	1970	1972
DIRECTOR:	Prêtre	Frühbeck de Burgos	Bernstein
ORQUESTA:	Opéra Paris	Opéra Paris	Met New York
EMPRESA:	EMI	EMI	DG

CARMEN:	Callas	Bumbry	Horne
MICAELA:	Guiot	Freni	Maliponte
DON JOSE:	Gedda	Vickers	McCracken
ESCAMILLO:	Massard	Paskalis	Krause

FECHA:	1973	1975	1976
DIRECTOR:	Maazel	Lombard	Solti
ORQUESTA:	Opéra Berlin	Phil.Strasbourg	LPO
EMPRESA:	Eurodisc	Erato	Decca
CARMEN:	Moffo	Crespin	Troyanos
MICAELA:	Donath	Pilou	Te Kanawa
DON JOSE:	Corelli	Py	Domingo
ESCAMILLO:	Cappuccilli	Van Dam	Van Dam
FECHA:	1978	1983	1984
DIRECTOR:	Abbado	von Karajan	Maazel
ORQUESTA:	LSO	Phil. Berlin	ONF
EMPRESA:	DG	DG	Erato
CARMEN:	Berganza	Baltsa	Migenes
MICAELA:	Cotrubas	Ricciareli	Esham
DON JOSE:	Domingo	Carreras	Domingo
ESCAMILLO:	Milnes	Van Dam	Raimondi

FILMOGRAFIA

NOTA: Las referencias son lo más completas posible; de algunas películas, sobre todo las más antiguas, hay pocos detalles asequibles. 1 y 1b pueden ser la misma película. El título de Griffith (5) sugiere una *Carmen*, pero no hay certeza. Urban Gad hizo una *Carmen*, pero no sabemos si es 6 o 6b.

1. 1904 *Carmen*. EEUU.
Producción: Edison Company.
- 1b. 1907 *Carmen*. EEUU.
Dirección: Francis Doggs (1 rollo).
2. 1909 *Carmen o la hija del bandido*. España.
Dirección: Ricardo de Baños y Alberto Marro.
Protagonista: Angelina Vilar.
3. 1909 *Carmen* Italia.
Dirección: Gerolamo Lo Savio.
4. 1911 *Carmen*. Francia.
Dirección: André Calmette.
Protagonistas: Regina Badette y Max Deyarli.
- 5 *. 1911 *The Spanish Gipsy*. EEUU.
Dirección: D.W. Griffith.
6. 1911 *Ziegeunerblut*. (Título español: *Sangre caliente*) Dinamarca
Dirección: Urban Gad.
- 6b. 1913 *Der Tod in Sevilla*. Dinamarca
Dirección: Urban Gad.
Protagonista: Asta Nielsen
7. 1913 *Carmen*. EEUU.
Protagonista: Emma Calvé.

8. 1913 *Carmen*. España.
Producción: Film del arte español (CINES)
Dirección: Giovanni Dorria.
Protagonista: Margarita Silva.
9. 1913 *Carmen*. EEUU.
Producción: Monopol.
Protagonista: Margaret Snow
10. 1913 *Carmen*. EEUU.
Producción: Tannhauser
Protagonista: Marion Leonard
11. 1914 *Carmen*. España.
Dirección: José de Togo.
12. 1915 *Carmen*. EEUU.
Producción: William Fox para Fox Film Corporation.
Dirección y guión: Raoul Walsh.
Cámara: Georges Benoit y George Schneiderman.
Director técnico: Edward Velasquez.
- Ficha artística:
Theda Bara (Carmen), Einar Linden (Don José), Carl Harbaugh (Escamillo), James A. Marcus (Dancaire), Elsie MacLeod (Micaela), Fay Tunis (Carlota), E. De Varny (Morales).
13. 1915 *Carmen*. EEUU.
Producción y Dirección: Cecil B. DeMille.
Guión: William C. DeMille según la novela de Mérimée.
Fotografía: Alvyn Wyckoff.
Decorados: Wilfrid Buckland.
- Ficha artística:
Geraldine Farrar (Carmen), Wallace Reid (Don José), Pedro de Córdoba (Escamillo), Jeanne Macpherson (Frasquita).
14. 1916 *A burlesque of Carmen*. EEUU.
Producción: G.M. Anderson y G.K. Spoor para Essanay
Dirección y Guión: Charles Chaplin. Basado en la ópera de Bizet.
Fotografía de Rollie Totherot.

Cuatro rollos (800 metros).

Ficha artística:

Charlie Chaplin (Don José), Edna Purviance (Carmen), Ben Turpin (Remendado), Leo White (el guardia civil), Jack Henderson (Lilas Pastia), John Rand (Escamillo), May White (Frasquita), Bud Jameson (el soldado), Wesley Ruggles (el vagabundo).

15. 1916 *Carmen*. EEUU.
Dirección: John Terry
16. 1916 *Carmen*. EEUU.
Dirección: Hugh Shields.
17. 1916 *Chip's Carmen*. EEUU.
Dirección: James A. Fitzpatrick.
18. 1917? *Carmen of the Klondyke*. EEUU.
Dirección: Thomas H. Ince.
19. 1918 *Carmen*. (*Gipsy Love* en EEUU.) Alemania.
Producción: Paul Davidson para Union-UFA.
Dirección: Ernst Lubitsch.
Guión: Hans Kräly y Norbert Falk, basado en la obra de Prosper Mérimée.
Fotografía: Alfred Nansen.
Decorados: Karl Machas y Kurt Rotcher.
Duración 1 hora.

Ficha artística:

Pola Negri (Carmen), Harry Liedtke (Don José), Magnus Stifter (Escamillo) y Fritz Richard, Leopold von Ledebur, Grete Diercks, Wilhelm Diegelmann, Heinrich Peer, Paul Bienfeldt, Margarete Kupfer, Sophie Pagay, Paul Conradi, Max Kronert, Victor Janson, Albert Venchr.

20. 1920 *Carmen*. Alemania
Dirección: Ernst Vollrath.
21. 1922 *Carmen*. EEUU.
Dirección: George Winn.

22. 1926 *Carmen*. Francia.
Producción: Alexander Kamenka para Albatros Films
Guión y dirección: Jaques Feyder (basado en Mérimée).
Ayudantes de dirección: Charles Barroix, Maurice Silver,
Francisco Cejuela.
Aux. dirección: Charles Spaak.
Decorado: Lazare Meerson.
Fotografía: Maurice Defassiaux y Paul Parguet y Forster.
Partitura de acompañamiento: Ernest Halffter.
Formato 35mm. Versión muda. 2150 m 78 minutos a 24
imagenes por segundo.
- Ficha artística:
Raquel Meller (Carmen), Louis Lerch (Don José), Víctor Vina
(el bailar), Gaston Modot (el tuerto), Jean Murat (el teniente),
Charles Barrolis (Lilas Pastia), Guerrero de Xandoval (el
rejoneador). (Luis Buñuel aparece como un silencioso
bandolero.)
23. 1927 *Carmen*. EEUU.
Producción: William Fox.
Dirección: Raoul Walsh.
Guión de Gertrude Orr, basado en la novela de Prosper Méri
mée.
- Ficha artística:
Dolores del Río (Carmen), Victor MacLaglen (Escamillo) Don
Alvarado (Don José), Carmen Costello (Teresa) Jack Bostian
(Morlei), Matilde Camont (Micaela), Fred Kohler (jefe de los
gitanos).
24. 1927 *Carmen*. EEUU.
Dirección: H.B. Parkinson.
25. 1931 *Gipsy Blood/Gipsy Love* . Gran Bretaña.
Dirección: Cecil Lewis
Protagonista: Margaritte Namara.
26. 1932 *The Idol of Seville*. EEUU.
Dirección: Howard Higgin
27. 1933 *Carmen*. Alemania.
Dirección: Lotte Reiniger.

(Sombras chinescas)

28. 1935 *Die blonde Carmen*. Alemania.
Protagonista: Martha Eggerth.
29. 1938 *Carmen la de Triana*. (Título alemán: *Andalusische Nächte*.)
Alemania/España.
Producción Froelich para la Hispano Film Produktion.
Dirección y Guión: Florián Rey. (Dirección de la versión alemana: Herbert Maisch; adaptación y diálogos alemanes: Fred Andreas y Phillip Lothar Mayring).
Director de fotografía: Reimer Kuntze.
Ayudantes de dirección: Juan Francisco Blanco y Julio Ros.
Estudios UFA. Berlín.
- Ficha artística:
Imperio Argentina (Carmen), Rafael Rivelles (Don José), Manuel Luna (Antonio Vargas Heredia), Pedro Fernández Cuenca (Juan), Pedro Barreto (Salvador), Margit Symo (Dolores), Alberto Romea (Comandante Ramírez), Noé de la Peña (Triqui), José Prada (Sargento García), Anselmo Fernández (Miguel), Julio Ros (Capitán Moraleda), Ramón Montoya (guitarrista). (En la versión alemana Friedrich Benfer (Don José), Karl Klusner (Antonio V.H.), Kurt Seyfert (Juan) y Erwin Briegel (Salvador)).
30. 1942 *Carmen*. Francia/Italia
Producción: Discina (André Paulvé y Scalera Films).
Dirección de producción: François Caron.
Dirección: Christian Jacque.
Guión: Charles Spaak y Jacques Viot (basado en Mérimée).
Diálogos: Henri Jeanson.
Fotografía: Ubaldo Arata.
Música: Bizet.
- Ficha artística:
Vivian Romance (Carmen), Ellie Parvo (Pamela), Margarite Moreno (Dorotea), Jean Marais (Don José), Adriano Rimoldi (lugarteniente), Julien Bertau (Lucas Escamillo), Lucien Coedel (García), Bernard Blier (Remendado), Jean Rochard (Lilas Pastia).
31. 1943 *Carmen*. Argentina

Dirección: Luis Cesar Amadori
Protagonista: Nini Marshall "Catita".

32. 1946 *Carmen*. EEUU.
Dirección: Dave Gould.
33. 1948 *The Loves of Carmen* . (Título español: *Los amores de Carmen*). EEUU.
Producción y dirección: Charles Vidor.
Guión: Helen Dentsch (basado en Mérimée).
Fotografía (Technicolor): William Snyder.
Música: Mario Castelnuovo-Tedesco.
Dirección artística: Stephen Goosson y Cary Odell.
Montage: Charles Nelson.
Ayudantes de dirección: Wilbur Menefee, William Kieman.
Vestuario: Jean Louis.
(primera en color)
- Ficha artística:
Rita Hayworth (Carmen García), Glenn Ford (Don José), Ron Randell (Andrés), Victor Jory (García), Luther Adler (Dancaire), Joseph Buloff (Remendado), Arnold Moss (Coronel), Margaret Wycherly (Mujer vieja), Bernard Nedell (Pablo), John Baragrey (Lucas).
34. 1951 *Karumen Kokyo ni Kaeru*. Japón
Dirección: Keisuke Kinoshita.
35. 1952 *Karumen Junjosu*. Japón
Dirección: Keisuke Kinoshita.
36. 1952 *Carmen proibita*. (Título español: *Siempre Carmen*).
Italia/España.
Dirección: Giuseppe María Scotese
Protagonistas: Ana Esmeralda, Fausto Tozzi, Mariela Lotti y Mario Cabré.
37. 1953 *Carmen*. EEUU.
Dirección: Amon Dyer.
38. 1954 *Carmen Jones*. EEUU.
Productor y realizador: Otto Preminger.
Producción: Carlyle Productions para Twentieth Century Fox.

Guión: Harry Kleiner.
Argumento: la obra de Oscar Hammerstein II, basada en el libreto de Meilhac y Halévy, según la novela de Prosper Mérimée.
Fotografía: Sam Leavitt y Albert Myers, en Cinemascope y color DeLuxe.
Director artístico: Edward L. Ilou.
Decorados: Claude E. Carpenter.
Música: Georges Bizet, adaptada por Herschel Burke Gilbert.
Letra de las canciones: Oscar Hammerstein II.
Montaje: Louis Loeffler.
Ayudante de dirección: David Silver.
Coreografía: Herbert Ross.
Sonido: Roger Herman y Arthur L. Kirbach.
Títulos de crédito: Saul Bass.
Vestuario: Mary Ann Nyberg.
Duración: 107 minutos.

Ficha artística:
Dorothy Dandridge (Carmen Jones), Harry Belafonte (Joe), Olga James (Cindy Lou), Pearl Bailey (Frankie), Diahann Carroll (Myrt), Joe Adams (Husky Miller), Roy Glenn (Rum), Nick Stewart (Dink), Brook Peters (Sarg. Brown), Sandy Lewis (T-Bone), Mauri Lynn (Sally), Madame Sul-te-Wan (Hagan, la abuela de Carmen). Con las voces de Marilyn Horne (Carmen), LeVern Hutcherson (Joe), Bernice Peterson (Myrt), Marvin Hayes (Husky Miller), Joe Crawford (Dink) y Brooke Peters (Rum). Olga James y Pearl Bailey utilizan su propia voz.

39. 1959 *Carmen la de Ronda*. (Títulos ingleses: *The Devil Made a Woman/A Girl against Napoleon*). España.
Producción: Benito Perojo.
Productor asociado: Miguel Tudela.
Dirección: Tullio Demichelli.
Guión: Jesús María de Arozamena, Antonio Mas Guindal, T. Demichelli, Jean-Pierre Feydeau.
Director de fotografía: Antonio L. Ballesteros.
Ayudante dirección: Ricardo Blasco.
Decorados: Enrique Alarcón.
Música: Gregorio García Segura.
Montaje: Antonio Ramírez.
Estudios: CEA Madrid.

Ficha artística:

Sara Montiel (Carmen), Jorge Mistral (Antonio), Maurice Ronet (José), Germán Cobos (Lucas), Amadeo Nazzari (Coronel), María Angeles Hortelano (Micaela), José Marco Davó (alcalde), Félix Fernández (tío Lilas), Santiago Rivero (comandante), Alfonso Rojas (Rafael), Antonio Delgado (Curro), Agustín González (Penitas), Pilar Gómez Ferrer (Petra), Manuel Guitán (pregonero), Joaquín Bergia (Luisillo).

40. 1960 *Los Ballets de Paris*. Inglaterra/Francia.
Dirección: Terence Young:
Coreografía: Roland Petit.
Protagonista: Zizi Jeanmaire
41. 1962 *Carmen de Trastevere*. Italia
Dirección: Carmine Gallone
Protagonista: Giovanna Ralli.
42. 1962 *Carmen get it*. EEUU.
Producción: Warner Bros.
Dirección: Gene Detch.
(Dibujados animados de Tom y Jerry)
43. 1967 *Carmen Baby*. Holanda.
Dirección: Radly Metzger
Protagonista: Uta Levka.
44. 1967 *Carmen nejen podle Bizeta*. Checoslovaquia.
Dirección: Evald Schörm.
mediometraje
45. 1971 *Carmen, poema de la danza*. Rusia.
Dirección: Vadim Dervenev.
Coreografía: Rodion Shedrin
Protagonista: Maya Plisetskaya.
(Versión filmada del ballet).
46. 1973 *Una mujer prohibida*. España.
Dirección: Luis Sanz
Protagonistas: Esperanza Roy y Ramiro Oliveros
47. 1975 *La Carmen*. España.

Producción: Isaac Fernandez para Richard Films.

Dirección: Julio Diamante.

Guión: Elena Saez y J. Diamante.

Fotografía: Manuel Roja.

Montaje: Pedro del Rey.

Ficha artística:

Sara Lezama (Carmen), Julián Mateos (José), Rafael de Córdoba, José Nieto, Enrique "el Cojo", Cuadro flamenco "Las Brujas", y la colaboración especial de Sebastián Palomo Linares.

48. 1978 *Carmen, la que contaba 16 años.* Venezuela.

Producción: Gente de Cine S.A. Venezuela.

Dirección: Roman Chalbaud.

Guión: Gustavo Michelena y Roman Chalbaud.

Fotografía: César Bolívar.

Música: Vytas Brenner.

Ficha artística:

Mayra Alejandra (Carmen), Miguel Angel Landa (José),

William Moreno, Arturo Calderón.

49. 1983 *Carmen.* Francia.

Producción: Patrice Ledoux para Gaumont, Les Films Marcel Dassault, Opera Films.

Dirección: Francesco Rosi.

Guión y adaptación: Francesco Rosi y Tonino Guerra.

Fotografía: Pasqualino de Santis.

Música: Georges Bizet, dirigida por Lorin Maazel.

Montaje: Ruggero Mastroianni y Colette Semprun.

Coreografía: Antonio Gades.

Ficha artística:

Julia Migenes Johnson (Carmen), Plácido Domingo (Don José), Ruggero Raimondi (Escamillo), Faith Esham (Micaela), Gérard Garino (Remendado), Lilian Watson (Frasquita), John-Paul Bogart (Zúñiga), Julian Guiomar (Lilas Pastia), Enrique "el Cojo", Cristina Hoyos, y Juan Antonio Jiménez (bailarines).

50. 1983 *Carmen.* España.

Producción: Emiliano Piedra.

Dirección: Carlos Saura.
Guión y coreografía: Carlos Saura y Antonio Gades.
Fotografía: Teo Escamilla.
Música: Paco de Lucía y Bizet.

Ficha artística:
Laura del Sol (Carmen), Antonio Gades (Antonio), Paco de Lucía (Paco), Cristina Hoyos (Cristina), Juan Antonio Jiménez (Juan/marido), Sebastián Moreno (Escamillo), José Yepes (Pepe Girón), Pepa Flores (Pepa).

51. 1983 *Prénom Carmen*. Francia.
Producción: JLG Films.
Dirección: Jean Luc Godard.
Guión y adaptación: Anne-Marie Mieville (y Godard).
Fotografía: Raoul Coutard.
Sonido: François Mussy.
Música: Beethoven. (cuartetos 9, 10, 14, 15 y 16 por el cuarteto Prat).

Ficha artística:
Maruschka Detmers (Carmen X), Jacques Bonnaffé (Joseph Bonnaffé), Myriam Roussel (Claire), Christophe Odent (el jefe de la banda), Jean-Luc Godard (el tío Jean).

52. 1990 *Carmen sobre hielo*. Alemania
Producción: Tomas Buerguer.
Protagonistas: Katarina Witt (Carmen), Brian Botiano (José), Brian Orsen (Escamillo).
(en rodaje).

EFIMERA

LONCHAMPT, Jacques:

- "Ma Carmen- une vraie femme libre et fière. Entretien avec Teresa Berganza", *Le Monde*, 10 mayo 1980.

- "Le chant profond de Teresa Berganza", *Le Monde*, 16 mayo 1980.

AGUILAR, José:

- "La plaza de toros de Sevilla ... escenario del estreno mundial de la ópera *Carmen* en español", *El País*, 9 jun. 1981.

PETIT, Pierre:

- "*Carmen* au Palais des Sports", *Le Figaro*, 24 nov. 1981.

Les Nouvelles Littéraires, n° 2805, 24 sept-1 oct 1981.

RICHARD, Jean-Vincent:

- "Carmen ici et maintenant", (8 artículos) *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2805, 24 sept-1 oct 1981.

DUAULT, Alain:

- "Trois hommes de théâtre face à Carmen",

1. Marcel Maréchal: une femme d'après la Commune

2. Antoine Bourseiller: une femme toro

3. Peter Brook: une femme de théâtre

Les Nouvelles Littéraires, n° 2805, 24 sept-1 oct 1981.

BOUJUT, Michel:

- "Bizet dans le Deep South...", *Les Nouvelles Littéraires*, n° 2805, 24 sept-1 oct 1981.

BROOK, Peter, (en entrevista con Guy Dumur):

- "Carmen aux Bouffes", *Le Nouvel Observateur*, Paris, 21 nov. 1981.

KALMAN, Jean:

- "Peter Brook réinvente Carmen: Vous chantiez et bien jouez maintenant", *Libération*, Paris, 27 nov. 1981.

OLIVIER, Philippe:

- "Une inoubliable tragédie inouïe. Les verrues d'Escamillo", *Libération*, Paris, 27 nov. 1981.

SANDIER Gilles:

- "*Carmen* de Peter Brook", *Le Matin*, Paris, 28 nov. 1981.

DAVID, Catherine:

- "Basta divas...", *Le Nouvel Observateur*, Paris, 28 nov. 1981.

DUMUR, Guy:

- "Les beaux assassins", *Le Nouvel Observateur*, Paris, 28 nov. 1981.

BEAUMONT, José F.:

- "*Carmen* por españoles", *El País (Artes)*, 1 mayo 1982.

ALONSO RIVAS, Gonzalo:

- "José Carreras: el tenor prepara su debú", *El País*, 1 mayo 1982

DEL AMO, Alvaro:

- "Los amores de *Carmen* no duran seis meses", *El País*, 1 mayo 1982

SAGARRA, Joán de:

- "Carmen muere por última vez en Barcelona", *El País*, 26 feb. 1983.

MASO, Angeles:

- "Carmen, como ayer y como siempre", *La Vanguardia (domingo)*, 9 oct. 1983.

RAMONEDA. Josep:

- "El caso *Carmen*", *La Vanguardia (domingo)*, 9 oct. 1983.

SUTCLIFFE, Tom:

- "Triumphs of Carmen", *The Guardian*, London, 2 dic. 1983.

COLEMAN, Alix:

- "A bare look for the lady from Spain", *TV Times*, London, 3 dic. 1983.

FAY, Stephen:

- "A stage for three Carmens", *Sunday Times (Magazine)*, London, 4 dic. 1983.

SHAWE-TAYLOR, Desmond:

- "Opera", *Sunday Times*, London, 8 abr. 1984.

ALBERONI, Francesco:

- "*Carmen*- Vive aquí", *El País*, 30 dic. 1984.

M.A.A.:

- “El director y el bailarín, junto con el crítico Diego Galán, han escrito un libro sobre *Carmen*”, *El Periódico*, 9 mar. 1985.

MALCOLM, Derek:

- “A street *Carmen* named desire”, *The Guardian*, London, 14 mar. 1985.

GILLARD, David:

- “The lure of loving dangerously”, *Radio Times*, London, 24 mayo 1986.

CODINA, Leo:

- “Gades trae su *Carmen* para abrir la temporada del Liceu”, *El Periódico*, Barcelona, 14 sep. 1986.

BOURSEILLER, Antoine y PIZZI, Pier Luigi, (en entrevista con Alain Duault):

- “Pizzi/Bourseiller: *Carmen* à deux voix”, *L'Événement du jeudi*, Paris, 8 jun. 1989.

STROSSER, Pierre, (recogido por Alain Duault):

- “*Carmen* à vif”, *L'Événement du jeudi*, Paris, 8 jun. 1989.

ROCA, Mireya:

- “*Carmen* vestida por Lacroix”, *El Periódico (Moda)*, 24 sept. 1989.

VILALLONGA, José Luis de:

- “Carta a una estupenda señora: *Carmen*”, *El País*, 29 oct. 1989.

REDACCION:

- “La estética *Carmen*”, *Elle (español)*, nº 39, oct. 1989.

REDACCION:

- “Katarina, una *Carmen* de hielo y fuego”, *El Periódico (La gente)*, 3 dic. 1989.

HERNANDO, Alberto:

- “La misoginia: entre la fascinación y el terror”, *La Vanguardia*, 6 feb. 1990.

VALLS, Manuel:

- “*Carmen* llenó el Liceo”, *Diario de Barcelona*, s.f.

VIDAL, Nuria:

- “La visión de Carlos Saura y Antonio Gades de un mito”, *El Periódico*, s.f.