

# MAS EN TORNO A CARMEN

---

Por José Miguel de Azaola

Las siguientes consideraciones en torno al mito de Carmen tienen en cuenta, exclusivamente, los retratos que del personaje nos ofrecen Prosper Mérimée, su creador, y los autores de la ópera estrenada en París el 3 de marzo de 1875, sus universalizadores. Las numerosas obras que, titulándose *Carmen* o de modo parecido y desarrollando una trama igual o semejante, o bien tomándola por tema, han salido a la luz pública desde entonces, que pertenecen a muy diversos géneros y son de muy desigual calidad -desde lo más excelso hasta lo más ramplón-, deben ser tomadas como otras tantas interpretaciones (cada cual, dentro de su género y de su estilo) de ese mito que legaron a la cultura universal Mérimée por su lado, Bizet, Meilhac y Halévy por el suyo, en sus dos grandes creaciones. Las demás -sean teatro, lírico o no, sean *ballet*, sean cine, sean pintura, escultura o música, sean comentario, ensayo, narrativa en prosa o cántico en verso, que de todo hay- constituyen una larga serie de glosas que, sin duda, está todavía lejos de haber concluído. Varios extractos de lo que ha resultado ser el borrador del texto que figura a continuación, aparecieron en el catálogo de la exposición "*Carmen*" una ópera pintada por García Ergüin (Sevilla y Madrid, 1991/1992), reunidos bajo el título "Lo demoníaco y su antagonista".

Cuando se conoce algo más que superficialmente la vida y la obra de Prosper Mérimée, se sabe hasta qué punto es discutible calificar a éste de misógino sin hacer importantes reservas. Absteniéndome de entrar ahora a esclarecer esta cuestión, lo que me parece difícil de negar es que incurrió en pecado de misoginia al encabezar su novela corta *Carmen* con la siguiente sentencia del oscuro autor tardoheleónico Pá-ladas: "Toda mujer es amarga [literalmente, "es hiel"]; tiene, sin embargo, dos momentos buenos: el uno en la cama; el otro en la muerte". Ahora bien: del mismo modo que se impone el rechazo del disparate que estas palabras encierran, y que cabe discutir, como gesto de mal gusto, el de haberlas colocado en el frontispicio de su obra (eso sí: verosímilmente, sin sospechar la celebridad que a su relato le estaba destinada), así también es preciso admitir -haciendo las salvedades de detalle que toda esquematización requiere- que, en lo esencial, esa sentencia viene como anillo al dedo, al retrato que de la inmortal gitana nos hace la novela.

Los conocedores de la ópera de Bizet que no hayan leído la narración de Mérimée, o que la hayan leído solamente por encima,

es probable que piensen de otro modo; pues, como bien sabemos, los autores del libreto de aquella procuraron -y muy hábilmente lograron- mitigar mucho la crudeza y la sombría atmósfera del relato novelesco, adaptando en lo posible lo violento y desgarrado de su trama y de su prosa a las melindrosas exigencias del público habitual de la *Opéra Comique* parisiña: sector social pacato en lo moral (en parte, con sinceridad; en parte, por hipocresía) y cuyos principios estéticos no admitían acciones sangrientas en el escenario. La inevitable e indisimulable muerte de la protagonista a manos de Don José en la escena final, causó escándalo (pese a que otros muchos escenarios operísticos estaban, desde hacía tiempo, sembrados de cadáveres).

### Tragedia disimulada

Los libretistas Meilhac y Halévy, especializados en el teatro frívolo, limaron, suprimieron o transformaron en varios pasajes las escabrosidades, los actos violentos y la atmósfera tormentosa cargada de presentimientos funestos, evidentes en toda la novela, hasta tal punto que, en los dos primeros actos, no hay en su libreto ni un atisbo de las calamidades que, sin embargo, están incubándose en la en-

---

traña de las escenas, a veces tiernas o apasionadas, a veces alegres y teñidas de pintoresquismo, a menudo cómicas o picarescas, o bien -en su agitación superficial-rocambolescas, que se suceden delante de la fábrica de tabacos y en el interior de la taberna de Lilas Pastia. De tal modo que, a no ser por los mensajes severamente premonitorios que Bizet introduce en la partitura (ya desde el preludio del primer acto y, a continuación, en varios momentos cuidadosamente escogidos), ningún espectador diría que allí está gestándose una tragedia. Y menos aún lo diría el lector del libreto que no escuchase la música. Tan sólo en el verso final de la habanera encontramos un aviso breve, pero muy elocuente, cuando Carmen canta "*si je t'aime, prends garde à toi!*" ("si te amo, ¡ten cuidado!") o "*¡ponte en guardia!*"); y es muy significativo el hecho de que estas palabras no se deban a los libretistas, sino a Bizet, autor de lo esencial de la letra de la habanera (trozo incorporado a la obra en el último momento) y que, al componer su música, lo hizo de manera que la mezzo-soprano y el coro repiten la frase, alternativa e insistentemente, hasta doce veces.

Mientras que el ambiente es, en la novela, sombrío desde el co-

mienzo y no deja de serlo hasta el final, salvo en muy breves y contactados momentos, en el libreto de la ópera no se ensombrece de veras hasta que, a poco de comenzado el acto tercero, hay en la agresiva serranía (sin duda, la de Ronda) un tenso diálogo hablado, lleno de amenazas y presagios funestos, entre Carmen y el celoso Don José, al cual sigue el ambiguo trío "de las cartas", combinación de un dúo frívolo y alegre (de Mercedes y Frasquita) y un aria macabra (de Carmen) que en la música se hace densa marcha fúnebre. A continuación, en todo el resto del acto se vive la tragedia, con la única y breve excepción de la escena de la bajada de los contrabandistas a la ciudad, que exhala picardía y optimismo. No obstante, en el duelo a navaja entre Don José y Escamillo no corre la sangre, si bien el anuncio de la muerte (de varias muertes) emponzoña ya el ambiente. En el cuarto acto, a la puerta de la plaza de toros sevillana, desde el principio mismo del preludio nos envuelven de nuevo la luz y la alegría, los colores vivos, el jolgorio pintoresco y el entusiasmo triunfal en torno al festejo taurino, que dejan súbitamente paso a la gravedad del enfrentamiento final entre los dos protagonistas y su mortal desenlace; e incluso esta última escena estremecedora se nos pre-

senta contrapunteada por otra (la de la corrida que está teniendo lugar al mismo tiempo), invisible pero perfectamente audible por el espectador, llena de vitalidad creciente y que llega a la apoteosis festiva en el momento preciso en que Carmen cae, herida de muerte, en el escenario.

### Prostitución y crimen

El libreto no disimula el libertinaje sentimental de Carmen (Escamillo habla, como de cosa sabida, de que “los amores de Carmen no duran seis meses”), pero sí su práctica de la prostitución que, patente en la novela, sólo se percibe confusa e indirectamente en la ópera, a través de frases o situaciones equívocas.

Por ejemplo, en el segundo acto, el teniente Zúñiga -de quien es evidente que no está enamorada- va en su busca a altas horas de la noche, como la cosa más natural; en el tercero, Escamillo se dice dispuesto a pagar por conseguirla, y no se sorprende hasta que Don José le dice que el pago no será en monedas, sino a navajazos; y ¿no cabe considerar una forma de prostitución encubierta el recurso a los encantos propios de su sexo para entretener y distraer -pese a los celos furiosos de Don José- a

los aduaneros mientras sus compinches pasan el contrabando, aunque el “entretenimiento” se halla pudibundamente descafeinado en la letra del divertido número del tercer acto?

Hasta bien entrado éste, no se revela en qué grado el bandolerismo va aquí estrechamente unido al contrabando que la gitana y sus compañeros practican: actividad esta última que quizá no fuera -aunque ilegal- moralmente condenable en sí misma a ojos del público de la *Opéra Comique* (y de más de cuatro profesores de Teología moral). Los contrabandistas -es cierto- van armados; pero ¿y su derecho a la legítima defensa? Y en tantas operetas frívolas ¿no pululan, acaso, sables, arcabuces y escopetas que sirven para matar, pero que no matan a nadie a la vista del público? Es en ese mismo acto, cuando Don José reconoce haber dejado de ser “un hombre honrado” y Micaela acusa a Carmen de haberlo convertido en un “infame”; pero nada concreto se dice en la ópera acerca de atracos, asesinatos y otras fechorías: descrito todo ello, en cambio, por Mérimée con prosa sobria, fuertemente realista. En la novela, Carmen, además de contrabandear, prostituirse, robar y practicar la hechicería, actúa como urdidora,

---

*El teatro lírico impone  
brevedad en la narración  
y los directores  
y editores no siempre  
son afortunados en  
la realización*

inductora, cómplice y encubridora del bandidaje con homicidios incluidos.

Para darse cuenta y explicar las diferencias entre el texto de Mérimée y el de Meilhac y Halévy, no basta tener presente la necesidad de adaptarse en alguna forma a las exigencias del público al que se destinaba la ópera, sino también otros factores. El teatro, y en especial el lírico, impone brevedad y concisión para que la representación no resulte interminable; en este caso, la tragedia había de “comprimirse” tanto más cuanto que se introducían o se alargaban las escenas “alegres” destinadas a frivolar la obra en el escenario. A ello se suma el hecho de que, aun cuando los libretistas escribieron largos diálogos hablados con numerosas citas literales de la novela, estos diálogos, o bien suelen mutilarse por los directores escénicos y los editores de las gra-

baciones con el fin de que la interpretación no dure más de la cuenta (la cuenta de ellos, no la de la buena ejecución de la obra), o bien se reemplazan (aunque cada vez menos) por los recitativos que Guiraud compuso al efecto y que (dicho sea con el respeto debido a su buen nivel musical y su satisfactoria adecuación a la partitura de Bizet) son por su letra, en algunos pasajes, muy desafortunados, pues adulteran o contradicen el contenido del libreto, o suprimen frases necesarias para entender bien el argumento. Y así sucede con frecuencia que buena parte de éste queda escamoteada o falseada.

### **El diablo de la ópera**

El afán de quitar mecha, en la letra de la ópera, a lo descarnado, lo escabroso y lo trágico de la novela, afecta en cambio muy poco a

---

## Artes y Letras

uno de los componentes más inquietantes, interesantes y sugestivos de la fuerte y fascinadora personalidad de Carmen. Componente subrayado y glosado por muchos de sus numerosos comentarios y que, en lo esencial (sin perjuicio de matizaciones, salvedades y distingos en lo accesorio), hay que llamar demoníaco.

En cuatro pasajes diabolizan Meilhac y Halévy a la gitana. Don José está, en el primer acto, turbado por la provocación de Carmen, que acaba de arrojarle una flor de casia cuyo levisimo contacto con su entrecejo le ha producido -dice- "el efecto de una bala"; llega entonces Micaela; y después de recibir de labios de ella el beso que su madre le envía, comenta tranquilizado: "Yo iba a ser presa de quién sabe qué demonio; e incluso hallándose lejos, mi madre me defiende".

Al principio del acto tercero, hay una disputa entre los dos protagonistas; él pregunta: "¿Eres el diablo, Carmen?" y ella contesta escuetamente: "Sí". La discusión acaba cuando, habiendo reiterado él la pregunta, Carmen responde: "Repito que sí; ya te lo he dicho". Y en el final de la misma jornada, al presentarse Micaela en busca de Don José, éste se aparta diciendo:

"¡Déjame, que estoy condenado!" y apostrofa después a Carmen: "¡Te tengo, mujer condenada...!".

En el último acto, pocos segundos antes de matar a la gitana, el celoso amante le interpela: "Por última vez, demonio: ¿Quieres seguirme?" y, ante la negativa de ella y su gesto de arrojar al suelo una sortija que él le había regalado, la persigue navaja en mano diciendo: "Pues bien, condenada..." y la mata. En resumen, e incluso sin contar aquéllos en que se emplea la expresión "condenada" (que algunos juzgarán ambigua), estos pasajes revelan con claridad bastante una característica del personaje que se acentúa aún más en la novela.

### El diablo en la novela

Mérimée, independientemente de su creencia o no en Dios y en el diablo (y, sin duda, todavía menos en éste que en Aquél), se limita a describir una situación cuya protagonista cree en la existencia de poderes demoníacos y piensa hallarse poseída por uno de éstos o, al menos, estrechamente vinculada a él, mientras que Don José, creyente asimismo en tales poderes, está persuadido de que ella, o

---

es una encarnación del diablo, o se halla poseída por éste o en relaciones con él, y reconoce la influencia que el demonio ha ejercido sobre él mismo a través de Carmen.

Para pintarnos semejante estado de cosas, el novelista transcribe las palabras de Don José (casi toda la historia de la gitana no es, en la novela, sino un relato-confesión del protagonista), añadiendo a veces alguna observación: así, en el capítulo segundo y a propósito de la hechicería que Carmen practica, es el propio narrador quien la llama “servidora del diablo”.

### **“Une femme est un diable”**

Ya antes de hacerlo en *Carmen*, Mérimée había abordado el tema demoníaco; y, por cierto, varias veces, en escritos que obedecían a su vocación de hispanista. A los veintidós años (1825), y cuando aún no había puesto los pies en la Península, leyó en un círculo de amigos unas comedias inspiradas por el teatro español del Siglo de Oro y editadas más tarde formando parte del libro *Teatro de Clara Gazul* (seudónimo éste de una imaginaria actriz andaluza, que el autor finge haber conocido en Gibraltar siendo ella poco más que una niña). Una de esas comedias se titula *Une femme est un*

*diable* y, aunque este título exhala tanta misoginia como la sentencia de Páldas antes citada, la obrita es en realidad una diatriba truculenta y caricaturesca contra ciertos clérigos que, en su obsesión por evitar el pecado carnal, equiparan las féminas a Satanás. (Encabeza la comedia esta cita de Calderón de la Barca, reproducción de unas palabras que el Demonio pronuncia, refiriéndose a Cipriano, en *El mágico prodigioso*: “Yo haré que el estudio olvides / suspendido en una rara / beldad”. El texto calderoniano prosigue así: “Pues tengo licencia / de perseguir con mi rabia / a Justina, sacaré / de un efecto dos venganzas”. En *El mágico*, la bella Justina, a cambio de cuya conquista vende su alma al Demonio el estudioso Cipriano, convierete a éste al cristianismo y acaba sufriendo martirio junto con él: asunto tomado de la hagiografía de san Cipriano y santa Justina, más o menos modificada por la leyenda.)

Es de notar que Mariquita, único personaje femenino de *Une femme est un diable*, posee algunas de las características que, veinte años después, presentará la gitana Carmen: de su profesión, “no sé bien qué decirs... Canto, bailo, toco las castañuelas, etcétera, etcétera”; tiene veintitrés años

y su apariencia es comentada así por el fraile Antonio: “Satán tomó sin duda esa figura para tentar a mi bienaventurado patrón [San Antonio Abad]” (lo que recuerda estas palabras de Don José hablando del atuendo de Carmen: “en mi país, una mujer vestida de ese modo habría obligado a la gente a santiguarse”). Cuando Mariquita menciona al capitán O’Trigger, fray Antonio -subyugado por los encantos de la moza- le interrumpe: “No hables de esos capitanes ingleses..., no me gusta oírte hablar de ellos”, y ella replica: “¿Celoso ya?”, lo que recuerda inevitablemente el amancebamiento de Carmen -en la novela- con el oficial inglés de Gibraltar y los celos que Don José tiene que reprimir entonces, así como los mucho más explícitos que siente al saber que ella ha bailado para unos militares en Sevilla. Y las siguientes palabras de fray Antonio: “Siempre creí que la mujer es el instrumento más seguro de condenación, que puede utilizar el Maligno. [...] Encontrarse con una mujer es más peligroso que encontrarse con un áspid” ¿no nos conducen -aunque por muy distinto camino- a la misoginia de Páladas?

El trato que Mérimée da al tema del demonio en sus obras de imaginación consiste, pues, en ex-

presar las creencias más generalizadas en el medio social donde se desarrolla la acción. (Recordemos, de paso, que su novela se sitúa en 1830: año de su primero y más largo viaje por España, mientras que la acción de la ópera, quizá por error -o errata- que, de serlo, vendría de muy atrás, se nos dice que se desarrolla en 1820: diferencia, de todos modos, insignificante).

### El Mefistófeles de Goethe

No hizo otra cosa Goethe al crear su propia versión del mito de Fausto: mito nacido de la leyenda popular que se forjó en torno al célebre doctor. En el *Fausto goetheano*, el concepto de lo demoníaco responde (independientemente, aquí también, de las del escritor) a las creencias más generalizadas en la Europa del Renacimiento y todavía, en gran medida, en la de siglos posteriores. Para interpretar el mito de Carmen, resulta particularmente interesante y clarificadora la forma en que Goethe precisa ese concepto.

Al presentarse por primera vez ante Fausto revistiendo figura humana (hasta ese momento, ha revestido la de un perro), Mefistófeles se define a sí mismo como “el espíritu que constantemente nie-



---

*Carmen es una especie  
de Mefistófeles  
con faldas  
de incontenible  
fuerza destructora*

ga” (*der Geist der stets verneint*) y justifica esa persistente negación alegando que “todo cuanto nace merece perecer [ist wert dass es zugrunde geht]; por eso, sería mejor que nada naciera. Así, pues, todo eso que llamais pecado, destrucción [Zerstörung], en una palabra: el Mal, es mi elemento propio”.

El verbo “perecer” y el sustantivo “destrucción” son, en estas frases, los términos clave que ponen de manifiesto la idea que Goethe se hacía de lo diabólico como algo esencialmente aniquilador y que se remacha -al final, ya, de la segunda y última parte de la obra- cuando Mefistófeles dice haber tramado “la aniquilación [Vernichtung] del género humano”. El diablo que Goethe nos pinta en su *Fausto*, si niega constantemente, es porque constantemen-

te trata de destruir, y a menudo lo consigue; pero, siendo incapaz -pues su poder no es infinito- de destruirlo todo, se dedica, cuando menos, a negarlo todo.

### **Mefistófeles con faldas**

De modo similar, cabe decir que Carmen lleva dentro -consciente o inconscientemente, pero inexorablemente- una incontenible fuerza destructora. Por eso corre a una perdición segura el hombre que cae en manos de este Mefistófeles con faldas, versión femenina del Mefistófeles goetheano. En la novela no es Don José el único destrozado por su relación con ella. Lo mismo le ocurre a su *rom* (marido según la ley gitana), el repugnante y sanguinario García “el Tuerto”, así como al oficial inglés

que vive con ella en Gibraltar, y de quien se hace acompañar, con valioso bagaje y abundante dinero, en un pretendido viaje a Ronda, so pretexto de visitar a una inexistente hermana monja: viaje que no es sino la emboscada que Carmen le tiende para hacerlo desvalijar y acabar simultáneamente con su vida y con la del "Tuerto" (sólo muere en ella el inglés; García acaba de ser víctima de un navajazo mortal de Don José). Y parecida es la suerte del teniente que, en Sevilla, acude con Carmen a la casa de citas de Dorotea, donde -inesperadamente para ambos- aguarda Don José, simple soldado después de su degradación; reyerta al canto, y el soldado mata al teniente, no quedándole más solución que desertar y, empujado por la gitana, hacerse contrabandista (episodio trágico que en la ópera se vuelve cómico al desembocar el enfrentamiento, apenas iniciado, en el burlesco secuestro del teniente por los comanches de Carmen(1)).

Además de estos crímenes provocados por Carmen y perpetrados, todos ellos, por Don José, hay sin duda otros muchos, de los cuales el relato del protagonista al narrador de la novela sólo menciona la muerte del contrabandista "Remendado" (que la ópera convierte

en personaje bufo): viéndolo herido por los soldados que persiguen a la banda, Don José lo recoge y trata de salvarlo mientras Carmen le grita que lo remate, de lo cual se encarga "el Tuerto" disparándole en el rostro para impedir que el cadáver sea identificado.

Mérimée suma a esta lista dos proyectos de asesinato, que la gitana concibe y prepara, pero que no llegan a realizarse. Uno es el del rico mercader malagueño con quien ella se amanceba para hacerle correr la misma suerte que al oficial inglés, y el cual salva la pelleja gracias a que Don José impone a Carmen la ruptura de esa relación. En la disputa que mantienen con tal motivo, Carmen amenaza así a su amante: buscará un buen mozo que haga con él lo mismo que él había hecho con "el Tuerto". El otro asesinato frustrado es el del propio narrador, atraído por Carmen a la vivienda de ésta so pretexto de decirle la bienvenida, siendo Don José quien rechaza la incitación de ella a que lo mate para apoderarse de cuanto lleva encima, y en especial de una sortija, a la que atribuye poderes mágicos; pero la gitana ha de contentarse con sustraerle disimuladamente un valioso reló. (Este comportamiento de Don José se debe, entre otras cosas, a la gratitud: el

---

narrador había salvado una semana antes al bandolero, de caer en manos de la tropa.) Visto todo lo cual, se impone la conclusión de que, matando a Carmen, Don José prestó un servicio preciosísimo a su rival, ya preferido por ella: el jactancioso y caballeroso matador Escamillo (en la ópera) o el lejano y desdibujado picador Lucas (en la novela).

### *Fair play*

Es interesante advertir que tanto el Mefistófeles de Goethe como la Carmen de Mérimée, permanentemente movidos por una irresistible vocación aniquiladora, tienen el gesto de honradez y juego limpio, de advertir a Fausto y a Don José, respectivamente, del peligro que van a correr si ceden a su seducción. La forma en que Mefistófeles hace su propia presentación con las palabras arriba reproducidas, es más que suficientemente clara para que el sabio e inteligente doctor pueda darse cuenta de lo que le aguarda si pone su destino en las manos de personaje tan poderoso y tan firmemente decidido a utilizar sus poderes para satisfacer su insaciable afán de aniquilación. Y en la novela, las siguientes frases de Car-

men al despedirse de Don José tras de la primera noche pasada con él en casa de Dorotea, son también sobradamente expresivas: “Escucha, Joseíto, ¿no es verdad que te he pagado [el favor de permitirme escapar]? Según nuestra ley, no te debía nada porque eres un payo; pero eres guapo mozo y me has gustado. Ahora estamos ya en paz [...] te aseguro, mi niño, que puedes darte por contento. Has topado con el diablo; sí, con el diablo, que no siempre es negro y no te ha retorcido el pescuezo. Aunque visto de lana, no soy cordero. Vé a ponerle una candela a tu *majari* [tu santa: por la Virgen], que bien se la merece. Vámonos; adiós otra vez. No vuelvas a pensar en Carmencita, o hará que te cases con una viuda pata de palo [que acabes en una horca, viuda del último ahorcado]”.

En la ópera no se dice nada equivalente antes de que Don José deserte para seguir a Carmen al terminar el acto segundo. La advertencia que encierran las últimas palabras de la habanera (“*si je t’aime, prends garde à toi*”), aunque repetidas con la insistencia que ya he subrayado -y reiteradas momentos después, al fugarse la gitana al final del primer acto-, es demasiado ambigua para poner al descubierto toda la peligrosidad

del personaje del que hace falta protegerse.

### Lo eterno-femenino

Pero protegerse ¿cómo? Cuando lo demoníaco anda por medio, la mera naturaleza necesita, para resistirle, fuerzas de orden más alto. Un contrahechizo eficaz sólo puede encontrarse en esferas superiores a las naturales; es decir, en lo sobrenatural. Una lucha a cuerpo limpio entre la gitana y Don José, entre los brujeriles encantos de ella y el temperamento inocentón, impulsivo y vulnerable de él, con sus apetitos y pasiones primarios y su endeble voluntad, sería demasiado desigual para ser interesante: la suerte está echada de antemano. Por eso, la fuerza apasionante de la novela de Mérimée no se debe a que nos presente los avatares de una pugna de resultado incierto, sino a que nos describe el avance inexorable, arrollador, de un ímpetu destructivo, al cual es evidente que nadie -ni siquiera la propia Carmen, que es su desencadenante- puede escapar. Ven bien los que ven en esta novelita una tragedia cargada de todo el sentido fatalista que lo trágico poseía en la Grecia antigua. Se trata de la novelación -romántica

en su asunto, clásica en su forma- de una tragedia helénica.

Fue al trasladarla al escenario, cuando el certero olfato profesional de Meilhac y Halévy introdujo en la trama y colocó en primer plano (además del torero rival de Don José, apenas entrevistado en la novela y que le disputa en el escenario los favores de Carmen) un antagonista visible capaz de oponerse convincentemente a la gitana, es decir, de darnos la impresión de que quizá consiga mover la voluntad de Don José en dirección contraria a la marcada por la seducción de aquélla. Y así, a lo largo de la ópera, se hace patente un combate, en el cual, lo mismo que en la escena final del Fausto goetheano, el antagonista del demonio es lo eterno-femenino: ese factor que -no sin razón- sacaba de sus casillas a Nietzsche y que, contra las leyes de la lógica, obediendo sólo a una ley de amor, interviene a la manera de un *deus ex machina* para salvar *in extremis* al condenado doctor, como también salva al Tannhäuser de Wagner o al Tenorio de Zorrilla, entre otros muchos.

Ahora bien, hay una diferencia importante entre, por un lado, Fausto, Tannhäuser y Don Juan (deudor este último, por cierto, en

---

su versión zorrillesca, de *Les âmes du purgatoire* de Mérimée) que son salvados en las escenas finales, una vez muertos y durante el tránsito de sus almas al más allá, y por otro lado el Don José de la ópera, vivo todavía al concluir la obra, de modo que el espectador, lo más que puede hacer después de ver caer el telón, es esperar que el protagonista, si es ejecutado -como parece inevitable-, morirá arrepentido, lo mismo que en la novela, en la cual la acción va más lejos y encontramos a Don José en capilla; y las señales que da en su mensaje al lector, a través del narrador, permiten considerar muy verosímil -si es que no segura- su redención final.

Lo eterno-femenino no se identifica con el poder de atracción que la hembra humana ha ejercido desde siempre y ejercerá hasta siempre, horizontalmente, sobre el macho de su especie. Por mucho que nos empeñemos en idealizar esa fuerza atractiva, ésta será, en cualquier caso, lo temporal-femenino, *perecedero* por esencia (o sea, no-eterno), y al que alude la conocida máxima francesa "*cherchez la femme*". Lo eterno se sitúa, por su naturaleza misma, en un plano más elevado, de modo que su relación con lo terreno es vertical. "*Das Ewig-Weibli-*

*che / zieht uns hinan*" ("Lo eterno-femenino nos atrae [o tira de nosotros, nos arrastra, pero nunca nos empuja] hacia lo alto") dicen los dos últimos versos del *Fausto* de Goethe. Ese poder que así salva, se hace sentir en la ópera *Carmen* a través de la joven campesina Micaela. Lo cual no quiere decir que resida en Micaela.

## Personaje angélico

La forma musical que Bizet dió a las intervenciones de esta soprano (acompañamiento orquestal incluido) es lo más discutido y duramente criticado de su partitura, aunque los juicios están enfrentados: su lirismo parece a unos excesivamente convencional y sensible, mientras otros ensalzan su delicadeza y su limpidez melódica. Tanto el dúo con Don José (que entusiasmó al matrimonio Wagner) en el primer acto, como el aria en el tercero, denotan una fuerte influencia de Gounod que contrasta con la muy diferente inspiración de casi todos los demás números musicales de *Carmen*.

Micaela no es -contra lo que muchos pueden pensar- quien en-

carna en la ópera lo eterno-femenino. Ni se halla este último ausente de la novela, a pesar de no haber en Mérimée nada que se parezca al combate que libra en el escenario la pugnaz aldeanita. Es posible que los libretistas la llamasen Micaela precisamente por ser el arcángel Miguel quien personifica en la mente popular la batalla contra el demonio; y en cualquier caso, no pudieron hallarle nombre más adecuado; pero no es en ella en quien reside lo eterno-femenino salvador.

El Fausto de Goethe estuvo enamorado de Margarita, lo mismo que el Tannhäuser de Wagner lo estuvo de Elisabeth; y el Don Juan zorrillesco, de Doña Inés. Nada autoriza, en cambio, a decir que lo estuviese nunca Don José de la muchachita que viene a buscarlo en los actos primero y tercero de la ópera. Su dúo con ella no es el de dos enamorados; es, sin disputa, un dúo de amor, pero de amor materno-filial: todas las ternezas de él van dedicadas a su madre, y todas las de ella son -la propia Micaela lo dice expresamente- el eco más o menos fiel de las que la madre le ha encargado transmitir a su hijo. Guiraud, en sus recitativos, hace decir a Don José que está enamorado de Micaela; pero lo hace con una letra de su propia in-

vención que no se apoya en el texto de los libretistas, sino que lo falsea. Hasta hace relativamente poco, *Carmen* se representaba casi siempre, fuera de Francia (y a veces, en Francia), cantándose esos recitativos para sustituir a los diálogos hablados, y ello ha contribuido mucho a propagar el error. Lo más que Meilhac y Halévy ponen en boca de Don José (cuando éste acaba de leer la carta materna que la joven le ha entregado) es lo siguiente: "Sí, madre mía, sí: haré lo que desees... Me casaré con Micaela". Y, como hemos visto, ha dicho poco antes que es su madre -no Micaela- quien, con el mensaje que le envía, lo libera del diabólico hechizo de la gitana que acaba de conocer. El beso que da a la mensajera correspondiendo al que, de parte de la madre, le ha dado ella, es un beso filial, para su madre y para nadie más.

En cuanto a la aparición de la muchacha en el tercer acto para transmitir al hijo pródigo la angustiada llamada materna, sabido es que provoca el rechazo rotundo de éste, empeñado en permanecer junto a Carmen, hasta que la mensajera le revela que su madre está muriéndose, lo que, instantáneamente, causa un cambio radical de actitud: Don José, sin vacilar un segundo, sale corriendo con Mi-

---

caela, no para compartir el destino de ésta, sino para recoger el último aliento de la moribunda.

En su pugna contra la Mefistófeles destructora, lo eterno-femenino salvador se sirve de Micaela como instrumento; pero en quien encarna es en la madre, a la vez invisible y presente -como una nueva "arlesiana"- en la ópera... y también en la novela. Sólo que, en el texto de Mérimée, nadie lleva sus mensajes, ni siquiera parece haberlos, siendo su único instrumento el recuerdo que de ella conserva su hijo, cuyo relato (hecho en la capilla donde aguarda su propia ejecución) concluye con la petición de que el narrador, al regresar a Francia, pase por Navarra, entregue a su madre la medalla que él lleva puesta y le diga que ha muerto, pero no en qué forma. ¿Llegó el narrador a tiempo? ¿Vivía aún la vieja cuando él pasó -si es que pasó- por Navarra? La novela lo calla.

En la ópera la madre muere (nadie lo dice, pero es evidente) en el intervalo entre los actos tercero y cuarto. Tanto en ella como en la novela, su intervención redentora -suponemos que eficaz- será, de todos modos, vertical: desde ese plano superior, desde el cual lo eterno-femenino "nos atrae

hacia lo alto". Y en el cual ¿por qué no imaginar que hay un eterno-masculino capaz de salvar a Carmen?

Para hacer verosímiles las idas y venidas de Micaela, los libretistas nos dicen, por boca de Don José, que la madre se ha trasladado con la chica a un pueblo relativamente cercano a Sevilla. Se engañan, pues, los que piensan -y son numerosos- que la mensajera llega, una y otra vez, de su Navarra natal en contra de la verosimilitud más elemental y -merece ser subrayado- en contra de lo que explícitamente se manifiesta no sólo en dos lugares del diálogo hablado (poco conocidos; pues, cuando no se reemplazan por los recitativos -en los cuales se ignora el traslado- son a menudo víctimas de los cortes abreviadores del texto), sino también en dos pasajes cantados que no suelen suprimirse, pero en cuya letra pocos fijan su atención.

Tal es el limitado alcance real del papel que desempeña la aldeanita vasca de falda azul y trenzas que le caen sobre los hombros; pues cuando los libretistas inventan el personaje ponen buen cuidado en que su apariencia corresponda a estas palabras de Don José en la novela: "pensaba siempre en mi tierra y no creía que hubiese mu-

chachas bonitas sin faldas azules y sin trenzas cayéndoles sobre los hombros” (parecidamente, y en lo que a la primera aparición de Carmen respecta, leemos en el libreto la siguiente indicación: “Entra Carmen. Su vestimenta y su manera de presentarse son absolutamente las descritas por Mérimée” al relatar el episodio de la fábrica de tabacos).

El valor del papel de Micaela estriba en hacer escénicamente visible, dándole viveza e interés, el antagonismo de las dos fuerzas que se disputan el hombre-objeto que es Don José, tan robusto y apuesto de cuerpo como frágil y maleable de espíritu; protagonista masculino de la tragedia, pero no antagonista que esté a la altura de la protagonista femenina, muy superior a él. Si la mata, no es combatiendo contra su poder seductor, sino obedeciendo, a su propio pesar, a la fuerza aniquiladora que ella misma ha desencadenado y que destruye a los dos. El argumento central del mito, se enriquece así en la ópera con las peripecias del combate que, para detener este avance, libra lo eterno-femenino sirviéndose de Micaela: personaje angélico no sólo por su nombre, sino además por la naturaleza de su misión (ya que la palabra *ángel* es la forma que toma

en nuestro idioma un vocablo helénico que significa “mensajero”); y que, como buen ángel, es inocente, pero no cándida o ingenua; dócil a la voluntad de quien la envía e intrépida cuando lo requiere el cumplirla.

### La “liberadora”

Es bien sabido que, a menudo, descubrimos en los personajes de imaginación bastantes más o bastantes menos cosas, o cosas diferentes, de las que sus respectivos creadores imaginaron y desearon poner en ellos. Tal es la libertad de las criaturas artísticas respecto de su creador: libertad tanto mayor cuanto más genial es éste, o sea cuanto más riqueza y sugerencias ha puesto en la personalidad de esas criaturas. Mérimée, Bizet y los libretistas envían, en la ópera y en la novela, unos mensajes que, a sus lectores y sus espectadores de hoy, no les dicen siempre lo mismo que ellos querían decir, sino más, unas veces; menos, otras; o bien, algo distinto. Y el tiempo que de ellos nos separa acentúa estas diferencias, dando lugar con frecuencia a interpretaciones más que discutibles.

Varios de los innumerables glosadores que ha tenido el mito de Carmen han visto en la formi-



---

*En medio de las ansias  
de libertad repetidamente  
proclamadas,  
Carmen se entrega  
a la fatalidad  
del destino*

dable gitana una personificación anticipada de los esfuerzos para liberar sectores sociales marginados, oprimidos o explotados, tales como los gitanos, el sexo femenino o la clase obrera. Y es verdad que, en la rica personalidad de Carmen, ciertos rasgos dan pie a tales interpretaciones, dado que es mujer, que forma parte de una colectividad gitana, que carece de patrimonio y se emplea por breve tiempo como trabajadora y que, además de proclamar a menudo las excelencias de la libertad y su propio afán de independencia, habla y actúa obedeciendo tan sólo al dictado de su realísima gana. Pero no es menos verdad que, en sus palabras y en su conducta, abundan otros rasgos que dan motivo para que esas interpretaciones, brillante e ingeniosamente expuestas en algunos casos, resulten menos convincentes que estimulantes y seductoras.

Las ansias de libertad de Carmen en cuanto persona y su deseo firme de ser única dueña de su porvenir, son difícilmente conciliables con la sumisión ciega, que tantas veces manifiesta, a los mensajes que la fatalidad le envía por medio de signos enigmáticos que ella se precia de saber descifrar. “Está escrito”, “las cartas me lo han dicho”, “así lo he leído en los posos del café”, “le había llegado su hora” y expresiones semejantes, que con frecuencia emplea, son lo contrario de la rebeldía contra un destino impuesto desde el exterior. Notoria es la seguridad absoluta con que anuncia que morirá con Don José: ella primero, y en seguida él (por este orden riguroso); y que es inútil intentar que las cosas sucedan de otro modo.

Por lo que respecta a su sed de libertad en cuanto mujer, resulta -por lo menos- difícilmente compa-

tible con el ejercicio de la prostitución como medio no sólo de supervivencia material, sino de enriquecerse, llevar una vida regalada y aportar considerables contribuciones al “negocio” de su banda. Casa mal, por otra parte, con las siguientes palabras tuyas, dirigidas en la novela a Don José: “Siendo mi *rom*, tienes derecho a matar a tu *romí*” (es decir, a la propia Carmen), añadiendo: “pero Carmen será siempre libre. *Callí* nació y morirá *callí*”. Sería sumamente discutible ver aquí otra cosa que la identificación de la libertad con la pertenencia a una comunidad cuyas leyes se cumplen sumisamente a pesar de su dureza y del trato cruelmente opresivo que dispensan a las mujeres. No me refiero, por supuesto, a las normas efectivamente vigentes en el seno de las comunidades gitanas andaluzas hacia 1830, sino a las que -verazmente o no- dice Mérimée que regían y eran obedecidas por Carmen: únicas que a nuestro propósito interesan.

Ante el conflicto entre su ansia visceral de libertad (en el sentido de poder cumplir sin trabas todos sus deseos) y su aceptación del sometimiento a un destino inexorable y a las exigencias más crueles de la ley de su raza, diríase que, en la existencia y en la mente de

Carmen, lo mismo que el mefistofélico espíritu destructor acaba cayendo en la autodestrucción, el mefistofélico espíritu negador cae constantemente en la autonegación.

Su aceptación de la fatalidad es, en todo caso, más plena y acentuada que su obediencia a la ley gitana. Y nada digamos de su desprecio absoluto a la ley de los payos: robar a un payo no es robar; mentir a un payo no es mentir,... etcétera. Se manifiesta aquí una rebeldía -que, incluso, puede ser legítima- contra la sociedad opresora; pero el problema, en su caso personal, es que Carmen también roba, miente y... etcétera, en el interior de la colectividad gitana. Alardea de sinceridad, y es a veces sincera (a pesar de esta frase de Don José -quien habla con conocimiento de causa- en la novela: “No sé si dijo nunca una palabra que fuera verdad”); pero miente a cada paso; por eso, al comienzo del dúo final de la ópera -el que concluye con su muerte-, cuando asegura: “Carmen nunca ha mentido”, está diciendo, probablemente, la mayor patraña de su vida (sin engañar con ella a su interlocutor, el cual sabe de sobra a qué atenerse). En cambio, en la novela y también inmediatamente antes de ser herida de muerte, dice: “Toda-

---

vía podría volver a contarte una mentira, pero no quiero tomarme ese trabajo". Se objetará que, siendo payo Don José, el mentirle no es inmoral para ella; pero el bandido se hallaba desde hacía tiempo fuera de la ley (de la ley paya) formando parte de una banda dominada por gitanos, y en la que utilizaba el habla y se regía por las normas de éstos: cumplía, pues, la condición que ella le había impuesto ("si abrazas la ley de Egipto...") para llegar a ser su *rom*; y, al matar a García "el Tuerto", había pasado "estatutariamente", de ser su *minchorró* ("capricho", por querido eventual), a ser su *rom* con todas las consecuencias. No había derecho a considerarlo un payo.

Cuando Carmen se rebela, no es casi nunca -ni consciente ni inconscientemente, ni simbólica ni realmente- en defensa de una colectividad, sino -a lo sumo- la constituida por la reducida banda de que forma parte; ni tampoco al servicio (ni siquiera involuntario, intuitivo; o meramente implícito, y sólo patente *a posteriori*) de unos principios válidos, cuando menos, para las personas de su misma condición, sino en defensa de su propio e individual interés y para hacer su real y personalísima gana, caiga quien caiga, sin consi-

deración ni respeto a los demás, sean hombres o mujeres, amigos o enemigos, payos o calés, ricos o pobres.

## La "Don Juan"

En este y en otros rasgos de su personalidad, hay una semejanza indiscutible con otro personaje mítico: Don Juan. Semejanza, en la que se ha insistido sin tener mucho en cuenta -entre otras cosas- la enorme diferencia de las situaciones sociales respectivas (mujer, en vez de hombre, en un mundo machista; miembro de una raza marginada, en vez de privilegiado aristócrata; nacida y criada en la estrechez, en vez de en la opulencia). Para Don Juan, tan favorablemente situado, hacer su realísima gana resulta muy fácil: tanto más, cuanto que es, como bien sabemos, joven, robusto, atractivo, astuto y diestro en el manejo de las armas. Y resulta tan curioso como significativo, que estas dotes individuales del personaje estén en nuestras mentes mucho más presentes que el factor decisivo que es su posición social. En tales condiciones, su canto a la libertad en la ópera de Mozart es, en realidad, un himno a su propia y arbitraria tiranía sobre quienes lo rodean.

---

## Artes y Letras

Carmen, en cambio, cada vez que trata de salirse con la suya -o sea, constantemente-, se encuentra con que no puede servirse de una fortuna material, una impunidad legal y una consideración social, de las que carece; ni de la libertad de movimientos y la fuerza física propias de los varones, y tiene que esforzarse tremendamente para sacar todo el partido posible de sus ventajas personales: juventud, belleza, astucia, dotes para el baile, la canción y las castañuelas, simpatía, *labia*, graciosa feminidad... Don Juan y ella están bien pertrechados para seducir, y seducen a muchas y muchos: esto, lo tienen en común, así como también el egoísmo y el espíritu impetuoso, inconsiderado, demoníacamente destructor, que lo devasta todo a su temible paso. Lo que ocurre es que, tanto él como ella, no se limitan a ser seductores, destructores y egoístas, sino que son también otras cosas; y esas otras facetas de sus personalidades respectivas, son las que no coinciden siempre, ni muchísimo menos, y los hacen ser muy diferentes el uno del otro.

Con independencia de las circunstancias sociales a que acabo de aludir, y considerado cada uno de ambos en el interior de su propio mundo, Carmen podría ser una "Don Juan" entre los explotados,

los marginados y los oprimidos si concurrieran en su persona ciertos rasgos que no encontramos en ella, pero sí en Don Juan, y si dejaran de concurrir otros, de los que este último carece, por lo que tampoco él puede ser un "Carmen" entre los explotadores, los privilegiados y los opresores.

Pero entrar en el detalle de esta comparación -que no paralelo- de ambos mitos, nos llevaría bastante más lejos de lo que, por ahora, quiero ir. ■

---

NOTA: Las traducciones al español, de las citas de textos originalmente escritos en otros idiomas, son todas ellas del autor.

1)Vi en 1982 una representación dirigida escénicamente por Ponnelle, en la cual el teniente moría a manos del soldado, como en la novela. La incongruencia del homicidio con la ligereza chispeante de la música y la letra que, sin la menor relación con él, se interpretaban a continuación *corpore insepulto*, me resultó detestable.