

La España de Mérimée les sienta demasiado bien a los españoles El fabuloso destino del ‘cuentecillo gracioso’ de la Señora de Montijo

Jean SENTAURENS
Université Michel de Montaigne - Bordeaux

En París, el 21 de septiembre de 1845, Prosper Mérimée cerraba con estas palabras una carta dirigida a su amigo Ludovic Vitet: « Adiós, querido Presidente; dentro de poco, usted leerá un cuentecillo gracioso de un servidor, el cual se hubiera quedado sin publicar si el autor no fuera acosado por la necesidad de comprarse unos pantalones. » Una semana más tarde, el 1º de octubre, la *Revue des Deux Mondes* publicaba la versión original de *Carmen*. Por irónico que fuese, el insólito aviso de Mérimée no permitía augurar el fabuloso destino de esta obrita que, unos decenios más tarde, iba a ostentar todas las apariencias y las virtudes de un mito universal. Sin embargo, por muy hábil que fuese en movernos a pensar que no tomaba en serio su papel de cuentista ni el argumento de su historieta española, Prosper Mérimée estaba muy lejos de imaginar que uno de esos caprichos del destino que solemos llamar ironía de la Historia, le estaba previniendo, en aquella España que él consideraba como su segunda patria, un futuro particularmente injusto. El mito de *Carmen* iba a engendrar otro mito, desdichadamente desprovisto de cualquier trascendencia, el mito de « la España de Mérimée ». He aquí el tema de esta conferencia, en cuyo frontispicio hubiera podido escribir, a guisa de exordio, esta lema que Prosper Mérimée había mandado grabar en el anillo que siempre llevaba al dedo: « Souviens-toi de te méfier ».

Historia de amor y muerte insertada en el espacio pintoresco de un luctuoso suceso andaluz, *Carmen* ilustra el mito de la mujer fatal y el hombre seducido. Considerándolo bien, encierra, en realidad, tres representaciones míticas estrechamente asociadas como otras tantas invariantes: un mito del amor, un mito de la mujer y un mito de España. Conjugando los antagonismos entre amor y muerte, fidelidad e inconstancia, ley y deseo y libertad y fatalidad, *Carmen* escenifica la eterna relación contradictoria entre Eros y Tanatos. *Carmen* propone también una imaginería de la mujer en forma de tríptico: la mujer satánica instigadora del pecado, la mujer fatal matadora de sus amantes y la mujer liberada que induce a la trasgresión de los interdictos. Por fin *Carmen* escenifica un mito de España cuya base es aquella representación fantástica creada por los viajeros franceses del siglo XIX. Este color local español de *Carmen* no es solamente el telón de fondo pintoresco de una historia de amor y celos; forma parte integrante de dicha historia porque el enfoque estético elegido por Mérimée es decididamente realista. El personaje de Carmen no es una abstracción; no es un personaje sublimado gracias a su inserción en una región de pura fantasía o un tiempo histórico de esfuminosos contornos. Carmen sale, o mejor dicho parece salir de una realidad viva y presente, al alcance inmediato de cualquier viajero medianamente curioso, la Andalucía de 1830. Efectivamente, Mérimée ha dado a su ficción cierto « efecto de realidad » que va subrayando con un estilo escueto y distante y un tono impersonal de ironía fría, ajeno a la sensibilidad romántica de su tiempo. Al transformar la obra de Prosper Mérimée en libreto de ópera cómica, Henri Meilhac y Ludovic

Halévy harán esta misma elección de localización española de la historia; sin embargo, llevados por su cuidado de dramatización eficaz y de efectismo teatral, se olvidarán de la España minimalista y verídica de la novela, en beneficio de otra España, más acorde con los fantasmas de su público, la España soñada de la cultura burguesa de la Francia de Napoleón III. Así fue como se dio a luz, en contra de la voluntad de estilización realista de Mérimée, ese mito de España que vino a ser la tercera invariante del mito de Carmen, y que los españoles iban a bautizar con cierta imprudencia « la España de Mérimée ».

Algunos meses antes de la publicación de *Carmen*, Mérimée se había cuidado de recordar a la condesa de Montijo que estaba en deuda con ella por los lineamientos de esta historia fácilmente reductible a un suceso bastante sórdido: « Acabo de pasar ocho días encerrado -dice Mérimée- escribiendo, pero no los hechos y milagros del difunto don Pedro, sino una anécdota que me contó usted hace quince años y que yo temo haber malogrado. Se trataba de un jaque de Málaga que mató a su amante, la cual se dedicaba únicamente al público. » Un chulo asesino de su protegida, prostituta notoria: ¡menos mal, efectivamente, que nuestro escritor se afanó por malgastar semejante cuentecillo! ¿Qué hace Mérimée con la anécdota de la señora de Montijo? La relata de tal manera que se vista con todos los colores de un mito, o sea de un relato fabulado, disfrazado con los ropajes de un hecho real, con lo que conseguirá trascenderse en verdad universal. En primer lugar, inventa dos protagonistas nuevos, una gitana y un navarro, cuya elección, a pesar de lo que él pretende, no procede únicamente de su interés del momento por los bohemios y los vascos. Separados en violento antagonismo por pertenecer a dos grupos sociales atados a unas costumbres y unos valores muy diferentes, la gitana y el navarro le permiten sustituir la causalidad trivial de un suceso ordinario por una especie de determinismo positivista que trascenderá los datos del cuentecillo hacia la humanidad trágica más universal. Era necesario que Carmen fuera gitana, y por consiguiente un ser marginado, para que su afrentamiento con un sargento navarro, honrado y cristiano viejo, alcanzara la intensidad dramática del antagonismo de dos razas y de dos culturas. Era necesario que Carmen fuera gitana, y por consiguiente que tuviera la capacidad de intuir su propio destino y de asumir su propia muerte anunciada, para que alcanzara la configuración de una heroína trágica. *Carmen* no se debe leer como una mera ilustración ejemplar anexionada a una disertación erudita sobre las costumbres de los gitanos de Andalucía. El insistente e incluso exagerado gitanismo puesto en obra por Mérimée debe ser analizado como un instrumento dialéctico destinado a revelar en los dos protagonistas del drama, aquella dimensión humana esencial que los transmutará en arquetipos. El marcado y constante comentario de que se vale el Narrador, desde el dístico de Palladas que sirve de epígrafe a la obra, hasta las numerosas y diversas formas de distanciamiento que jalonan el relato, con el fin de persuadirnos de que esta gitana no es sino una encarnación del eterno femenino, confirma plenamente semejante hipótesis. Ahora bien, a esos dos personajes, dotados ya de cierta complejidad, Prosper Mérimée agrega un tercer protagonista, de marcada ambigüedad, que sale disfrazado con la máscara cervantesca de un narrador-demiurgo. Este protagonista es el mismo Mérimée; mas un Mérimée multiplicado por un juego de espejos; un Mérimée una veces narrador omnisciente, y otras arqueólogo, viajero aficionado a lo exótico, dandi en busca de aventuras galantes. Éste es el gran hallazgo del novelista: aquel demiurgo de doble estatuto, el cual manipula a veces sus personajes

como un narrador clásico, y en otras ocasiones sale a reunirse con ellos en el mismo corazón de la acción dramática. Ese juego ingenioso facilita una redoblada « mise en abîme » de la historia de la gitana y el navarro, hasta tal punto que el lector pasa imperceptiblemente del mundo real al mundo imaginario, mientras que, al paso que le va guiando, el narrador-personaje le descubre que la frontera entre ambos mundos puede ser franqueada en cualquier momento, por cualquiera de nosotros, haciendo patente así esta trascendencia de verdad humana universal que es la característica de los mitos.

Treinta años después de su publicación, la novela de Mérimée es transformada en libreto de ópera cómica por Meilhac y Halévy. En contra de lo que se pretende generalmente, dicho libreto no es ninguna cosa sosa y de baja estirpe; es, por lo contrario, una lectura fiel e inteligente de la obra de Mérimée y un magnífico vector de sus potencialidades trágicas. Con el fin de amoldarse a las exigencias peculiares del arte dramático, Meilhac y Halévy reducen el largo relato de don José que ocupa el capítulo tercero de la novela, a su esquema fundamental, y concentran la acción en cuatro episodios espectaculares, con fuerte valor simbólico, que constituyen otras tantas etapas del enfrentamiento trágico de los dos protagonistas. Luego revisten este depurado bosquejo con un disfraz español exagerado, adornándolo con los ropajes pintorescos de una Andalucía fantástica y sumergiéndolo en un ambiente chillón de fiesta popular, hasta conseguir, gracias a las geniales capacidades expresivas de la música de Bizet, aquella especie de dialéctica constante entre luz y sombra, fiesta y drama, vida y muerte, en la que viene a plasmarse la quintaesencia del mito creado por Prosper Mérimée. El aspecto más original de la creación de Meilhac y Halévy, con respecto a la obra primitiva, estriba en la nueva concepción del color local español en que se inserta este primer avatar del mito de Carmen. La Andalucía de Mérimée rehusa constantemente el efectismo y el pintoresquismo: es una evocación estilizada, una representación más simbólica que verdaderamente realista, una especie de grabado al agua fuerte, en palabras de Azorín. Por lo contrario, la Andalucía de la ópera es un patchwork de aquella Andalucía mítica que fue engendrada y sustentada por medio siglo de viajes tras los montes, de cachuchas y fandangos, de gitanos y toreros, de canciones de Yradier y de dramones románticos, en una palabra de todos los componentes exóticos de los ensueños españoles de cualquier hijo de vecino del París de Napoleón III. Es un perfecto exponente de la españolada francesa; mas no tiene nada que ver, en absoluto, con la Andalucía esencial y violenta de Prosper Mérimée. La estrepitosa y efectista exageración del tema de la tauromaquia, el desvanecimiento de la identidad vasca de don José que no consigue rescatar la casi helvecia Micaela –así la llama Raoul Laparra-, y un cierto debilitamiento del personaje de Carmen, la cual sustituye su definición étnica y cultural de gitana, en que insiste Mérimée, por una caracterización más espectacular de manola cigarrera, más acorde con las pinturas de Théophile Gautier y Gustave Doré, son los ejemplos más elocuentes de la nueva convención de ambientación española propuesta por los autores de la ópera. Por consiguiente, es evidente que este mito de España que he definido como el tercer elemento constitutivo del mito de Carmen, se ha forjado por lo esencial en la ópera cómica de Meilhac y Halévy. Sin embargo, es importante subrayar que esa deliberada voluntad de fiesta española, esa « cosa divertida » de que hablaba el propio Georges Bizet, no tiene en

absoluto vocación de españolada de opereta: es, por lo contrario, el necesario contrapunto de la verdad humana y de la grandeza trágica de la historia de Carmen.

Si no hubiera existido la ópera de Bizet, el mito de Carmen no hubiera podido expresar tan nítidamente su quintaesencia, ni alcanzar el grado de universalidad de que hoy disfruta; en cambio, nunca hubiera sido sujetado a esa fantasiosa representación de España que ha venido a serle consubstancial. Ahora bien, considerando los hechos desde el exclusivo punto de vista de los españoles, la ingeniosa organización dramática inventada por Meilhac y Halévy escondía una vertiente de peligrosa ambigüedad. El riesgo era que la exagerada escenificación de la fiesta española se convirtiese en espectáculo dentro del espectáculo, en detrimento del desarrollo de la historia trágica. Luego, al ser presentada ante un público español, esta dialéctica teatral que otorgaba excesiva importancia al decorado español, esta « demasiada España » requerida, por razones propias, por los autores de la ópera, tenía que originar fatalmente un malentendido grave debido a que el espectador español recibiese como una representación objetiva de la España real, aquellas imágenes fantásticas engendradas por una sencilla convención teatral típicamente francesa. « ¿Ha leído usted –decía Prosper Mérimée a la señora de Montijo– esos folletines en que Alexandre Dumas relata su viaje por España? Es imposible soltar tantos disparates; eso excede cualquier permiso y será suficiente para que se reciba igual que perros a todos los franceses que se vayan allí detrás de él. » Mérimée estaba lejos de imaginar la verdad de su profecía, ya que, efectivamente, siendo la España de Meilhac y Halévy tan fantasiosa e inauténtica como la de Alexandre Dumas, los españoles iban a recibir de modo asaz resentido e indecoroso, al creador de Carmen.

Rejas de hierro; rosas de grana,
¿A quién esperas,
Con esos ojos y esas ojeras,
Enjauladita como las fieras,
Tras de los hierros de tu ventana?
Entre las rejas y los rosales,
¿Sueñas amores
De bandoleros galanteadores,
Fieros amores entre puñales?
Rondar tu calle nunca verás
Ese que esperas, porque se fue
Toda la España de Mérimée.

En estos primeros versos de un poema de 1920, Antonio Machado evoca, con cierto tono de ironía, algunas de las sempiternas e insistentes imágenes de la España soñada de los viajeros románticos. Ese cuadro, en que se concentran como figuras de abanico todos los viejos clisés de una Andalucía mítica, Machado lo titula: « La España de Mérimée ». Así, el autor de *Carmen* queda designado como el creador de la falsa imaginería española, el inventor de esa Andalucía de pandereta traída y llevada por los secuaces de Théophile Gautier y Alexandre Dumas, y reivindicada también por los defensores españoles del costumbrismo folletinesco y zarzuelero. Mérimée convertido en un símbolo ejemplar de la españolada más chabacana: éste es el extraño concepto subrayado por Antonio Machado, por lo demás muy buen conocedor de la literatura francesa y desde luego perfectamente capaz de hacer diferencias entre los malos y los

buenos escritores de allende el Pirineo. La peculiar ironía del poeta sevillano nos aconseja que, « dándole doble luz a su verso », leamos « de frente y al sesgo » esa curiosa etiqueta de maestro de la españolada que muchos literatos y críticos de ambos lados del Pirineo se empeñan en atribuir al novelista francés, desde más de un siglo.

¿Cómo nació « la España de Mérimée »? La cuestión merece ser analizada y discutida. En efecto, la acusación lanzada contra el autor de *Carmen* aparece como una extraña paradoja y una cruel injusticia. Resulta difícil comprender que la obra del escritor francés, que no fue traducida y editada en España antes de la última década del siglo XIX, haya podido generar por sí sola, en este país, el arquetipo de la Andalucía mítica, y que haya venido a representar una especie de norma absoluta en materias de españoladas. No es necesario haber leído el conjunto denso y variado de las obras « españolas » de Mérimée, ni hace falta conocer en todos sus detalles las peregrinaciones y estancias en España del amigo de Estébanez Calderón y de la familia de Montijo, para cerciorarse de que el autor de *Carmen* era un auténtico hispanista, en los sentidos científico y humano de la palabra, y que nunca escribió sobre España a humo de pajas. El sentimiento de injusticia se hace tanto más candente cuanto que resulta fácil comprobar que el oprobio público al que ha sido condenado Mérimée se basa únicamente en una de sus obras, *Carmen* : extraño decreto del destino, el cual autorizó que la sentencia contra el supuesto creador de « la España de Mérimée », se justificara precisamente con esta novela, donde la fantasía abandona mucho terreno a un realismo frío e irónico, que no tiene medida común con los delirios exóticos de la mayoría de los viajeros románticos ; una novela en que las imágenes pintorescas de Andalucía y sus tipos populares apenas alcanzan el relieve estilizado de unos bocetos bosquejados por un observador voluntariamente distanciado. ¡Como quiera que sea, la culpa es de Carmen!

Carmen, desde luego; pero hace falta saber de qué *Carmen* estamos hablando. En general, el público español de los dos últimos decenios del ochocientos, sólo conocía la *Carmen* popularizada por la ópera de Georges Bizet. Por consiguiente, achacó a Mérimée la autoría de una historia y una figura que, en realidad, habían sido notablemente refundidas por Meilhac y Halévy. Ahora bien, aún considerando precisamente esa *Carmen* de la ópera, otra vez hace falta saber de qué *Carmen* estamos hablando. A los pocos meses de su estreno en París, el 3 de marzo de 1875, la *Carmen* de Georges Bizet emprendió una carrera triunfal por todos los países de Europa y América en que se cultivaba la afición al teatro lírico. La única excepción fue precisamente España, donde *Carmen* no realizó su verdadera salida a los escenarios sino doce años más tarde, el 2 de noviembre de 1887. Además, quizás para compensar esta extraña demora con que la « nieta » de Mérimée volvía a la tierra de sus antepasados, fueron cuatro *Cármenes* las que se personaron entonces por este lado del Pirineo, una francesa, una italiana y dos españolas. La *Carmen* francesa, interpretada por la creadora del personaje, Célestine Galli-Marié, sólo se quedó durante el corto tiempo que duraron las cuatro representaciones algo confidenciales que se dieron en Barcelona, en agosto de 1881, en un teatro de segunda categoría. La *Carmen* italiana apareció por primera vez en el Teatro Real de Madrid, el 14 de marzo de 1888, y luego pasó al repertorio de las grandes óperas del país, donde las costumbres vigentes y los gustos de los filarmónicos no admitían que se estrenasen óperas que no hubieran sido traducidas previamente al idioma de Dante. En cuanto a las dos *Cármenes* españolas, ambas disfrazadas de

heroínas de zarzuelas, hicieron su salida la primera el 2 de noviembre de 1887, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, con libreto escrito por Rafael María Liern, y la segunda el 7 de abril de 1890, en el Teatro Circo Alegría de Barcelona, con libreto de Eduardo de Bray. Importante es advertir que estas cuatro versiones de la *Carmen* de Bizet no tuvieron el mismo impacto sobre el público español. La francesa pasó casi completamente inadvertida. La italiana sólo interesó a los círculos, desde luego relativamente estrechos, de los aficionados a la ópera. La versión española de Bray sólo fue representada en las provincias de Levante, donde disfrutó de un interesante aunque limitado éxito. Por consiguiente, tomando en cuenta el importante número de sus representaciones madrileñas y la multiplicación de sus estrenos provinciales, es la versión de Liern estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, que debemos considerar como la de mejor y más amplio impacto popular. El origen de esta adaptación de *Carmen* al género zarzuelero merece ser explicado brevemente. Ciertos vacíos jurídicos y algunos conflictos de intereses que habían rodeado la atribución de los derechos de representación de *Carmen* detenidos por la casa Choudens, de París, a los empresarios españoles, facilitaron el designio de Felipe Ducazcal, regente del Teatro de la Zarzuela, quien, después de una serie de lances que, en varias ocasiones rayaron con lo grotesco, consiguió aventajarse al director del Teatro Real quien, por su lado, preparaba el estreno de la versión operística italiana de la obra, creando, en beneficio propio, una versión española que consideraba de mejor agrado para la afición popular. El genial promotor de algunos de los grandes éxitos del género chico había intuido perfectamente el partido que se podía sacar de la conversión de la obra maestra de Bizet en zarzuela. Personajes, ambientes, decorados, danzas, desfiles, riñas, cuadros típicos, desahogos líricos y lances dramáticos, todos los ingredientes adecuados para el adobo de una magnífica zarzuela se hallaban contenidos en *Carmen*; ni siquiera faltaba la sal de las metáforas eróticas, de los gestos sensuales y de los bailes lascivos. Ducazcal confió a su amigo Rafael Liern, fecundo y aplaudido sainetero, el cuidado de traducir y refundir el libro de Meilhac y Halévy, y así fue cómo amaneció en Madrid, el 3 de noviembre de 1887, una *Carmen* guisada y aderezada a la española.

Mi investigación sobre las raíces españolas de «la España de Mérimée», necesita que haga hincapié en las numerosas y fuertes adulteraciones que se infligieron a la obra francesa, al adaptarla al género zarzuelero. A pesar de lo que se pretende con demasiada frecuencia, en cuanto género lírico, la zarzuela española no debe ser confundida con la ópera cómica francesa. Dejando de lado la alternancia de lo cantado y lo recitado, único aspecto en que ambos géneros coinciden, el drama lírico español se basa en algunas convenciones intangibles, entre las cuales descuellan el realismo poético del lenguaje «popular», la estética costumbrista, marcada por la constante integración del punto de vista nacional, y la utilización sistemática de una música asentada en la tradición popular. El público de la zarzuela tiene un horizonte de espera muy peculiar, cifrándose las distintas facetas de su demanda en lo pintoresco castizo, el sentimentalismo melodramático, una música ligera y pegadiza, una alternancia rápida de las situaciones, y sobre todo en un común deseo catártico de identificación con un pueblo generoso, honrado y feliz. Supuestas dichas exigencias, ni que decir tiene que la refundición de *Carmen* en zarzuela iba a suponer una especie de reivindicación de su «identidad española». De hecho, la adaptación realizada por Liern cobró el aspecto de una lectura crítica y correctiva del libreto de Meilhac y Halévy, destinada a devolver a

Carmen su color español « original » y a restituir a España, a quien se consideraba desfigurada por las interpretaciones fantasiosas de los poetastros parisinos, su verdad más auténtica.

Por falta de tiempo sólo les daré unos pocos ejemplos significativos de las falsificaciones que redundaron en perjuicio de la obra de Georges Bizet. Los personajes secundarios modifican su silueta para amoldarse a los tipos cómicos de los sainetes andaluces del género chico, incluyendo el ceceo y la jerigonza más o menos agitanada. También se españoliza con exceso al toreador Escamillo, ahora llamado Joselillo, con probable alusión al imprescindible Pepe Hillo de los romances populares, en beneficio de un folklorismo algo rampón. Don José pierde ese « don », señal de hidalguía, que tanto daba de reír a los comentaristas españoles –prueba de que no habían leído correctamente la novela de Mérimée ni los diálogos de Meilhac y Halévy. Llamado « José » a secas –nombre degradado a veces en « Pepe »-, tiene mucho más de soldado de opereta que de héroe dominado por una pasión trágica. En cuanto a Carmen, que es naturalmente el personaje a quien más se pone en tela de juicio, resulta considerablemente edulcorada y rebajada a la intrascendente figura de una mujer voluble y desvergonzada. El aspecto más censurado de su personalidad es su pertenencia a la raza gitana, cuyos rasgos más subversivos –el desafío a las leyes establecidas, la brujería, la reivindicación de libertad, el sentimiento trágico de la vida– quedan borrados o muy difuminados, tanto es así que el personaje pierde lo esencial de su virtud de fascinación y de su dimensión heroica. El lenguaje atribuido a los personajes revela otro aspecto importante de las dañosas traiciones infligidas al libreto francés. Aunque se sometieron a las convenciones genéricas de la ópera cómica, Meilhac y Halévy escribieron sus diálogos respetando con el mejor y más constante esmero, el estilo de realismo frío y verosímil creado por Mérimée. Como era lógico, el sainetero encargado de la versión española acudió a las normas lingüísticas y estilísticas que en aquel entonces imperaban en los tablados españoles. El resultado es una curiosa mezcolanza, donde alternan el lenguaje bajo y popular de los sainetes de género chico y el lenguaje elevado, exageradamente ampuloso y retórico de los dramones a la Echegaray. La adaptación de *Carmen* a las exigencias particulares de la zarzuela grande se extiende también a sus partes musicales. Dado que nadie se atreve a españolizar la música de Bizet, sustituyendo algunos números por algún que otro pasodoble torero o tiento flamenco, como lo proponían ciertos críticos, la música del compositor francés se revela demasiado difícil para las escasas posibilidades técnicas de las orquestas, los coros y en algunos casos los propios solistas de numerosos teatros de zarzuelas. Entonces, se mutilan los fragmentos de ejecución arriesgada y se suprimen escenas enteras sustituyéndolas en algunos casos por secuencias habladas. Movidos por su excesivo afán de casticismo, los adaptadores corrigen también la escenificación y la interpretación propiamente teatral de la obra. En nombre de la verosimilitud tauromáquica, Liern introduce en la primera escena del acto cuarto una larguísima digresión dialogada destinada a explicar lógicamente dos detalles del original francés que él considera absurdos: el desfile de las cuadrillas fuera de la plaza de toros y la salida de Joselillo inmediatamente después de la muerte del primer toro. Algunas cantantes encargadas del papel de la gitana exageran los gestos lascivos y los meneos provocativos convirtiendo a Carmen en una suripanta de zarzuela bufa. También se recargan las escenas propicias para el sentimentalismo melodramático. Por ejemplo, se

le ocurre a Liern la descabellada idea de escribir una vibrante escena de despedida entre Carmen y Joselillo, en la puerta de la plaza de toros, durante la cual, entre remilgos y requiebros salpicados de sal andaluza, la gitana ofrece a su amante torero un escapulario de la Virgen de Regla: « Sin alma voy a torear. » -dice Joselillo. « ¿Por qué? » -pregunta Carmen. « Porque me la dejo en tu pechito. » -susurra el maestro. Un poco más adelante, en el final de la obra, Liern reincide en las redundancias sentimentales y sustituye el trágico grito de pasión depurada lanzado por don José ante el cadáver de Carmen —« Vous pouvez m'arrêter; c'est moi qui l'ai tuée, ma Carmen adorée. »- por una oración torpemente explicativa que bien pudiera servir de resumen de la causalidad dramática para todos los dramones de la creación teatral: « Detenerme podéis; con delirio la amé y por celos horribles la maté. »

Es esta *Carmen* zarzuelera, exageradamente flamenca y melodramática, la que, en adelante, va a representar, para el público español, a la *Carmen* de Meilhac y Halévy, y más allá de ésta a la *Carmen* de Prosper Mérimée. Por consiguiente, es ésta la España que el vindicativo coro de los críticos españoles va a llamar por mal nombre « la España de Mérimée ».

En sus innumerables reseñas de los estrenos de *Carmen*, todos estos críticos coinciden en destrozarse el libreto. Sus calificativos más despectivos —« desatino », « disparate », « absurdidad »-, se aplican a la representación de España que se les ofrece a los ojos, la cual aprecian como « el mayor esperpento que ha podido salir de la imaginación francesa ». Todos denuncian los sempiternos tópicos y los ridículos colores utilizados por los franceses para sus evocaciones de España; manolas, toreros, riñas a navajazos limpios, bailes gitanos, cigarreras con el puñal en la liga, trabucos, bandoleros caballistas con la querida a ancas, y lo peor de todo, hembras de rompe y gasta y mujeres marimachos. Algunos, más sarcásticos se complacen en inventariar las impropiedades léxicas, los trajes fantásticos y las situaciones absurdas; por ejemplo el que una gitana salga de liar cigarros en la fábrica y riña además a puñaladas con una compañera de oficio, con mantilla de blonda y peineta de teja. Entre todos los personajes, en su generalidad condenados por carecer completamente del imprescindible abolengo español, Carmen es la que resulta más zaherida y castigada, en todos sus aspectos: la gitana, la bailaora, la hechicera, la manola, la contrabandista; sin embargo ninguna de estas facetas consigue un réprobo tan despiadado y unánime como el que se abate sobre la cigarrera. Verdad es que esta figura de la cigarrera había interesado particularmente a Meilhac y Halévy quienes, además de estructurar su primer acto como una larga escena de género centrada en la representación mítica de la fábrica de tabacos de Sevilla, inmortalizada por Théophile Gautier y Gustave Doré, hicieron que Carmen se encarnase, desde su primera salida, en la figura de una cigarrera. Por lo contrario, los críticos españoles opinaron que Carmen la cigarrera, además de lucir una silueta ridícula de « cocotte del Barrio latino vestida de Andaluza », era una figura teatral absolutamente inadmisibles. Todos juzgaron que su vulgaridad desvergonzada y sus vicios de ladrona medio prostituta eran un verdadero insulto dirigido contra una categoría social muy respetable por su trabajo, su espíritu de solidaridad y su anhelo de dignidad humana. Además, por muy curioso que parezca, la trágica historia de esta gitana apenas interesó a los celosos censores de *Carmen*. Verdad es que la reducción de la ópera al molde particular de una zarzuela le hizo perder gran parte de su tensión dramática y esfumó bastante su delineación trágica. Sea lo que sea, la explicación de

esta extraña indiferencia estriba sobre todo en los hábitos culturales del público español de aquel entonces. La zarzuela y el género chico prescinden generalmente de lo demasiado dramático y aún más de lo trágico; por consiguiente, al público de *Carmen* no le convendría mucho el sórdido suceso referido por « ese libro de malas costumbres españolas », sencillamente porque este público no estaba preparado a aceptar, aunque viniera disfrazado con los brillantes oropeles de una España de pandereta, aquel crudo realismo de las pasiones humanas reveladas en la desnudez de su naturaleza más primitiva. Pongo por prueba el hecho de que Micaela fue el único personaje exento de cualquier tipo de crítica: Micaela, la niña cándida, la novia abandonada, siempre fiel y virtuosa, es el tipo perfecto de las heroínas de zarzuelas. Además, a este público le costaría mucho trabajo, el admitir que el protagonismo de tan acendrada historia de amores y celos, perteneciera a unos seres de la peor estirpe.

En resumidas cuentas, las primeras andanzas españolas de *Carmen* le valieron una especie de reprobación nacional con ribetes de ostracismo, en razón inversa del éxito popular que le granjearon sus numerosas representaciones. El resultado definitivo fue que Mérimée se encontró injustamente expuesto en la picota de los críticos españoles, quienes, excepto algún que otro conocedor de la novela original, no se dieron nunca la molestia de averiguar quienes eran los verdaderos autores de esta dichosa *Carmen* que tanto les había dado que decir : « En el libro –dice José María Esperanza y Sola- resalta de modo claro lo abortivo y lo mediocre, dado el lastimoso conjunto de inverosimilitudes que encierra, el ningún interés que despierta y el desconocimiento que supone de las costumbres de nuestra tierra, desconocimiento que, si es excusable, hasta cierto punto tan sólo, en los arregladores del libro, no lo es en el creador de la novela, a quien alcanza no poca responsabilidad del desaguisado hecho por aquéllos. »

De todo ello se infiere que « la España de Mérimée » es una simple invención retrospectiva de cierta crítica española quien, en la mayoría de los casos, apenas conocía e incluso no conocía la obra del novelista francés; es un simple eco amplificado e inagotable del escándalo suscitado por el calamitoso avatar madrileño de la *Carmen* de Georges Bizet.

Ese sintagma absurdo que encadenaría por mucho tiempo el nombre de Mérimée a esa vulgar y falaz representación de España que llamamos « españolada », pronto fue llevado y traído por todas partes hasta que permaneció lexicalizado en el vocabulario de la crítica literaria y en los tópicos de cierta fraseología cultural y política. La crítica francesa no tuvo el menor inconveniente en aprovecharse del concepto, el cual vino a ser para nosotros lo que había venido a ser para nuestros vecinos: una confluencia de imágenes y tópicos constitutivos del mito de España inventado por los románticos; un cómodo crisol donde acudieron a fundirse todas las españoladas de la creación. « Le pittoresque andalou, dont on a fait le pittoresque espagnol, pour enfin réduire à celui-ci toute l'Espagne, simplification à jamais fixée et qui satisfait et ravit tout le monde, j'ai dit quelque part que c'était la faute à *Carmen* », afirma Jean Cassou ; dicho de otro modo, la España de Mérimée les sienta bien, e incluso diré que demasiado bien a los españoles.

La excepcional longevidad del concepto y la permanencia de su vigencia hasta los días de hoy, encuentra su principal explicación en las relaciones privilegiadas, aunque bastante ambiguas que los españoles mantuvieron siempre con el mito de *Carmen*. Desde el momento en que la ópera de Bizet llegó a España, mas

desgraciadamente con el calamitoso disfraz que acabo de reseñar, los españoles se sintieron interpelados por aquella historia que parecía hablarles de su propia identidad, poniendo en entredicho los usos y costumbres de su pueblo. Este curioso malentendido, engendrado por una lectura en completo contrasentido de la dramaturgia y la escenografía de la obra original, provocó a su vez una larga serie de rechazos xenófobos o de reivindicaciones nacionales que jalonaron los itinerarios españoles de *Carmen* hasta las fechas más recientes. En realidad, la porfiada vigencia de « la España de Mérimée » se confunde con el prodigioso destino español del mito de Carmen. El merimeísmo se engendra del síndrome de Carmen. Es ésta una historia demasiado larga y ajetreada como para insertarla en el reducido marco de esta conferencia, por lo que reservo su relación para el libro que estoy redactando actualmente sobre el mito de Carmen y su recepción en España. Sin embargo, para darles cierta idea de la lozanía de dicha historia, les haré un breve resumen de las cuatro etapas esenciales de los itinerarios españoles de *Carmen*, la peregrina en su patria.

Después del ruidoso estreno de 1887, las primeras andanzas españolas de *Carmen* pasan sin pena ni gloria, entre pitos y palmas, parodias intrascendentes y banales reposiciones. Esta relativa indiferencia por parte del público, no favorece la enmienda de los juicios atropellados y las sentencias ásperas que se habían dictado contra Mérimée, con motivo del primer avatar español de su obra. A decir verdad, la gran mayoría del público teatral y de los críticos tienen poquísimas ocasiones de poner en tela de juicio su primera opinión, sencillamente porque les resulta difícil hacer caso omiso de la zarzuela de Liern para irse en busca de la ópera de Bizet y mejor aún de la novela original de Mérimée. La ópera de Bizet, que no se canta sino en su versión italiana, tiene escasa acogida en una cartelera demasiado avasallada a las rutinarias aficiones de los filarmónicos. En cuanto a la novela, la cual no se traduce y edita en España antes de 1891, tendrá que esperar hasta los primeros años del siglo XX para ampliar y fortalecer los círculos de sus lectores. Por consecuencia, Prosper Mérimée sigue clavado en la picota de un público que, a falta de leerlo, se satisface con juzgarlo en rebeldía: « El libreto de esta zarzuela – escribe un comentarista anónimo en *La España*– está sacado de la novela, verdadera novela, que hizo tratando de las cosas de España Próspero Mérimée. Dicho esto, no hay decir si la novela estará llena de disparates; disparates que han sido aumentados, como para una ópera cómica, por monsieur Meilhac y puestos en música por Bizet. » Semejantes comentarios, tontos por la mera ignorancia de sus autores y por lo tanto más lamentables que verdaderamente indignos, dejan poco espacio para aquellas pocas voces –escritores como Juan Valera, Emilia Pardo Bazán, Miguel de Unamuno; críticos como Marcelino Menéndez y Pelayo, Azorín, Antonio Peña y Goñi– quienes, más allá de los primeros avatares franceses y españoles del mito de Carmen, subrayan con agudeza el ingenio sutil y penetrante de Mérimée y su profundo conocimiento de las cosas de España.

Hace falta esperar hasta los años veinte del siglo pasado para que la opinión general se oriente en sentido más favorable. En aquel entonces, la ópera de Bizet se ha convertido ya en una obra popularísima; es la obra lírica más representada en el mundo, y el personaje de Carmen empieza a pasarse de los teatros líricos a los escenarios del drama y de la comedia, y a las pantallas del recién inventado cinematógrafo. Esta diversificación de las interpretaciones y de las transposiciones de *Carmen* genera una multiplicación de enfoques y opiniones sobre la obra, y por lo tanto una crítica más

distanciada e inteligente de su primer creador, tanto más cuanto que van creciendo rápidamente las traducciones y las ediciones populares. Muchos españoles empiezan a valorar con más serenidad el personaje de la Gitana cuya delineación dramática les parece expresar positivamente aquel sentimiento trágico de la vida considerado por Miguel de Unamuno como una de las componentes características del alma española. Desde luego, los impugnadores de « la España de Mérimée » siguen siendo numerosos y mordaces y el nombre de Mérimée permanece registrado en el índice de una censura avasallada a los preceptos más retrógrados de la moral eclesiástica. Sin embargo, también se manifiestan muchas críticas inteligentes que ponen cada vez más en tela de juicio el absurdo concepto del merimeísmo ; por ejemplo, esta penetrante opinión manifestada por Salvador de Madariaga en el prefacio de la edición de su propia obra dramática intitulada *La muerte de Carmen* : « La *Carmen* de Mérimée es una figura admirable que debemos al francés que ha penetrado quizá más que otro alguno hasta lo íntimo de las cosas de España. El lector que va a ella después de haber visto la obra de Bizet halla con sorpresa que toda la hojarasca sentimental del libretista de la ópera ha desaparecido dejando resplandecer la vigorosa desnudez de la tragedia española. Ni la absurda e inaguantable Micaela, ni los celos como determinante del crimen de don José ; nada más que la tragedia de un hombre que, deshonorado por el amor de una mujer, se encuentra con que esta mujer ya no le quiere, y de una mujer que encarna en su ser rebelde todo lo absoluto, lo tiránico e insobornable del amor. »

El franquismo que sucede a la guerra civil de 1936 va a encaminar las opiniones por vías muy diferentes. Obra creada por un Francés, en la que se desnuda la cruda realidad de las pasiones humanas más primitivas en la figura de una hembra fatal, amoral y libre, el mito de Carmen estaba en reñida contradicción con la ideología de un movimiento que predicaba, como otros tantos valores esenciales, el nacionalismo más intransigente, un catolicismo de cruzada y un concepto ultratradicionalista de la mujer. Si se piensa además en la xenofobia del momento en contra de una Francia denunciada como republicana y volteriana, es fácil imaginar el despiadado castigo que recayó una vez más sobre Mérimée. Pongo por prueba esta acerba diatriba con que se censuró una de las creaciones más originales de la época, la película de Florián Rey intitulada *Carmen la de Triana* (1938), no obstante que había sido producida bajo los auspicios de la colaboración cultural instituida en 1937 entre la España franquista y la Alemania nazi : « Es increíble que a estas alturas, cuando España mira y avanza –segura de su brío, adiestrado en una larga guerra de salvación-, se produzcan películas así de opuestas al supremo interés patrio. Ni como nota curiosa de un pasado bien sepultado en el olvido aceptamos el tétrico relato urdido por el francés Prosper Mérimée con un buen deseo, pero con un resultado asaz dañino para nuestra autenticidad de nación honradamente espiritual, católica y civilizadora, resuelta y abnegada. » Por una extraña paradoja, mientras los celadores del franquismo sentenciaban sin apelación en contra de Prosper Mérimée, iban amaneciendo por esta misma España varias cuadrillas de Cármenes de pandereta, españolas por los cuatro costados que fueron poblando las zarzuelas, las canciones y las pantallas cinematográficas, reivindicando, con sus batas de cola y sus peinetas de teja, la legítima estirpe española de la Gitana de Mérimée. Como bien es sabido, la españolada no es una especialidad francesa. Desde mediados del siglo XIX hasta las fechas más recientes, los españoles se empeñaron en fabricar impresionantes sargas de representaciones vulgares nutridas con los tópicos más

chabacanos que nada tenían que envidiar, en lo vocinglero y lo embustero, a las producciones del otro lado de los Pirineos. Fue precisamente en los años cuarenta y cincuenta, a raíz de las condiciones sociopolíticas imperantes, cuando esa extraña afición a la españolada, ese merimeísmo autóctono alcanzó su apogeo. En estas durísimas décadas del franquismo autárquico, el poder utilizó constantemente, a fin de afianzar el monolitismo ideológico, aquel fácil cemento del nacionalismo patriotero que se basaba en la proclamación de una entidad española unitaria y la exaltación insustancial de algunos valores raciales, religiosos y morales considerados como esenciales. La españolada encontró allí un rumbo oficial para su renuevo y ascendió a la equívoca función política de una especie de « nacional folklorismo » encargado, además de divertir a las muchedumbres guiándolas por los senderos del sentimentalismo lenitivo, de afirmar algunos valores claves del régimen como el honor nacional, la religión católica, el valor militar y las virtudes de la mujer española. En suma, elevada a la sorprendente dignidad de una especie de casticismo oficial, la españolada venía a ser un exponente privilegiado de las virtudes de la « raza ». El eco más sonado de esta insólita reivindicación del merimeísmo autóctono, fue aquel pasodoble de los años cincuenta en el que se condenaba a Mérimée, no sólo por haber deslustrado la imagen de España, sino también por haber adulterado a la propia figura de Carmen, de hecho considerada como un personaje de pura, auténtica y casi histórica estirpe española :

Carmen de España, manola,
Carmen de España, valiente,
Carmen con bata de cola,
Pero cristiana y decente,
Yo soy la Carmen de España
Y no la de Mérimée.

A partir de 1975, como consecuencia de la celebración del centenario de la muerte de Georges Bizet, una crisis de carmenomanía frenética se apoderó del mundillo de la creación artística, y una retahíla de *Cármenes* nuevas asediaron los teatros, los cines y las óperas, proclamando su ambición de revelar el mito creado por Prosper Mérimée en su verdad primera y por lo tanto definitiva. Coincidiendo este asalto con la subida de los movimientos feministas, muchos de los recién convertidos al culto de la famosa Gitana no pararon hasta que hubieron demostrado la verdad universal del último lema de moda : « Todas las mujeres se llaman Carmen ». Los creadores españoles tuvieron tanto menos dificultades para ponerse al unísono de este movimiento cuanto que acababan de ser liberados del yugo político, de los tabúes morales y de las censuras artísticas de la dictadura. Ahora bien, el merimeísmo español de estos últimos decenios del pasado siglo XX, ya no se confunde con la vieja españolada, la cual se encuentra definitivamente relegada a su intrascendente vocación turística y publicitaria. Es el mito de Carmen propiamente dicho, el que viene a ser reivindicado por unos cuantos creadores y críticos, como una especie de mito nacional del que Prosper Mérimée se hubiera apoderado indebidamente para distraer a sus lectores parisinos, en interesante provecho de su gloria literaria. Esta extraña recuperación del mito reviste dos aspectos. El primero, meramente cultural, consiste en devolver a Carmen su identidad de gitana andaluza por medio del flamenco. Querer representar, mediante un género artístico tan elíptico y carente de posibilidades narrativas como lo es el flamenco, una historia

insertada en una serie lineal de escenas y cuadros estereotipados por más de un siglo de escenificaciones teatrales y cinematográficas, tiene todo el aspecto de un desafío desacertado y aventurado; tanto es así que son escasísimos los aciertos entre las quince o veinte versiones coreográficas flamencas de *Carmen* que han sido creadas de veinte años a esta parte; por lo que esas reivindicaciones del mito no son, en la mayoría de los casos, sino meros pretextos para remozar el consabido repertorio de los cuadros y tablados flamencos. El segundo aspecto de la recuperación del mito ostenta cierta coloración política, puesto que consiste en afirmar que *Carmen* pertenece de derecho, por decirlo así, a la tradición cultural de la nación española, más precisamente de la nación andaluza. En mi modesta opinión, empeñarse en hacer del mito de Carmen un ‘mito español’ es un típico ejemplo de cuestión ociosa o de debate falso. El mito de Carmen no es un mito español; tampoco puede ser considerado como un mito francés; por la sencilla y evidente razón de que la representación que encierra del conflicto entre amor y muerte y la representación de la mujer que propone como encarnación de dicho conflicto pueden ser rastreadas en la cultura europea occidental desde los tiempos más antiguos. Por consiguiente, cualquier supuesta identidad española del mito sólo podría reivindicarse a través de la envoltura espacial y temporal que eligió su creador para darle un realce más significativo y universal. Ahora bien, además de su decidido cariz ficcional e irónico, ¿quién podría negar el evidente carácter circunstancial y fortuito, en suma muy provisional, de semejante convención de ambientación dramática de la historia, que lo mismo hubiera podido ser griega o corsa como finalmente vino a ser española? Reivindicar a *Carmen* como mito español equivale a negarle precisamente su valor esencial de mito, reduciendo su fábula a la anecdótica envoltura andaluza que le brindó su creador francés. Cantar una « Carmen de España » que no es « la Carmen de Mérimée », como rezaba el ya citado pasodoble emblemático del nacional folklorismo de los años cincuenta, viene a ser lo mismo que reivindicar la dignidad de un mito para cualquier de esas figuras que sirven para adornar las tapaderas de las cajas de pasas. Para que un mero suceso, por muy insólito que sea, se alce a la altura de un mito, es imprescindible que su narración patentice la radical diferencia que separa la esencia de la apariencia y la inmanencia de la contingencia. No es la supuesta nacionalidad -gitana, andaluza o española- de *Carmen*, la que asciende su historia a la dignidad de un mito: es lo que aquella historia y aquel personaje nos dicen del hombre y de la mujer, de la vida y de la muerte.

A principios del año 1974, el Ayuntamiento de Sevilla inauguró una estatua de bronce, colocada en un pedestal cilíndrico, entre los naranjos que bordean la avenida ribereña del Guadalquivir, en el antiguo Arenal. Es la efigie de una mujer joven, vestida de una falda de volantes y una blusa remangada sobre los codos, y con el cabello recogido en la nuca, en forma de moño. Con la mano apoyada en la cadera, parece contemplar obstinadamente la puerta monumental de la plaza de toros de la Maestranza, en el lado opuesto de la avenida. En el zócalo, aparece grabado un solo nombre: CARMEN.

He aquí pues a Carmen, fija en la eternidad del tiempo –al menos la eternidad del bronce en que se esculpen las estatuas-, por la extraña voluntad de aquellos que no cejan en su empeño de identificarla como compatriota suya. Esta estatua que intenta desesperadamente insertar el mito creado por Prosper Mérimée en la intrascendente realidad cotidiana de la capital andaluza, me parece resumir bastante bien los excesos y

las contradicciones que jalonaron las peregrinaciones españolas de la famosa Gitana. Afortunadamente, hoy en día, Mérimée ya no necesita ser defendido ni rehabilitado. En lo que corresponde a sus responsabilidades históricas en la creación de esa dichosa y tan traída « España de Mérimée », espero que, pese a sus muchas faltas, esta pequeña, aunque demasiado larga conferencia haya permitido clarificar los términos del debate y devolver a cada uno lo suyo. En lo que concierne a *Carmen*, hace mucho tiempo ya que Federico García Lorca subrayó, en una pequeña viñeta de su *Poema del cante jondo* (1921), con esta ligera ironía que también caracterizaba al propio Mérimée, la esencial humanidad de un mito ya definitivamente universal:

La Carmen está bailando
Por las calles de Sevilla;
Tiene blancos los cabellos
Y brillantes las pupilas.
¡Niñas,
Corred las cortinas!
En su cabeza se enrosca
Una serpiente amarilla,
Y va soñando en el baile
Con galanes de otros días.
¡Niñas,
Corred las cortinas!
Las calles están desiertas,
Y en los fondos se adivinan
Corazones andaluces
Buscando viejas espinas.
¡Niñas,
Corred las cortinas!