

## **Carmen, un mito en plural.**

### **Estereo(a)tipias: convergencias y divergencias.**

Luis Navarrete.

### **Consideraciones generales**

El mito de Carmen ha sido llevado a la pantalla posiblemente más veces que ningún otro de los existentes en Occidente. Según señalan Ann Davies y Phil Powrie, existen ochenta y dos versiones cinematográficas producidas durante el período 1904-2006, y sólo unas veinte sobre la otra gran figura femenina de la tradición mítica occidental, Juana de Arco<sup>1</sup>.

De las cuatro películas analizadas en este artículo, sólo *U-Carmen eKhayelitsha* (Mark Dornford-May, 2005) aparece recogida en la revisión filmográfica y bibliográfica de Davies y Powrie, las restantes escapan al escrutinio, o bien por olvido de los investigadores, caso de la *Carmen from Kawachi* (Seijun Suzuki, 1966), o bien por no ser adaptaciones reconocidas del mito, pero sí reconocibles en nuestra opinión, casos de *Susana. Demonio y carne* (Luis Buñuel, 1950) y *Días contados* (Imanol Uribe, 1994).

Al margen de este dato, las razones por las cuales hemos escogido estos cuatro títulos se fundamentan en el distanciamiento de sus propuestas narrativas respecto de la planteada por los originales literario y/u operístico de *Carmen*, independientemente de que su vínculo con estos sea más o menos efectivo en función de un criterio de fidelidad comúnmente aceptado por la crítica y la teoría, cinematográficas y literarias.

Por tanto, redundando en este argumento, nos proponemos analizar un cuarteto de filmes que mantiene con el mito de Carmen relaciones consentidas y paradójicamente divergentes, por ejemplo en *U-Carmen ekayelitsha* y en *Carmen from Kawachi*, y relaciones no advertidas, y paradójicamente convergentes, en los casos de *Días contados* (Imanol Uribe, 1994) y *Susana. Demonio y carne* (Luis Buñuel, 1950)<sup>2</sup>. Este grupo de filmes aparece marcado por un fuerte espíritu disidente respecto al mito original que nos toca desvelar; no hay duda de que es una disidencia sacudida por fuerzas centrípetas y centrífugas que mantienen en equidistancia a estos discursos catalogados como divergentes y convergentes respecto a la ficción productora del mito.

---

<sup>1</sup> Ann Davies y Phil Powrie (2006): *Carmen on screen: An annotated filmography and bibliography*. Tamesis. Cambridge University Press. Pág. 9. En nuestra opinión, se trata de uno de los más ambiciosos estudios de recopilación filmográfica y bibliográfica sobre la presencia del mito de Carmen en la pantalla.

<sup>2</sup> La relación de *Carmen* y *Días contados* ha sido vaga e imprecisamente señalada por Jesús Angulo (1997): "Algunas malas del cine español". *Nosferatu*, número 23.

Es evidente que en el caso de los filmes que guardan relaciones no advertidas con el centro focal de este artículo, es decir el mito de Carmen, no es necesario demostrar la disidencia, explícita y aceptada, sino la coincidencia y los puntos de convergencia con aquél; por el contrario, con los filmes que guardan relaciones consentidas es obligatorio revelar los lugares donde aparece la divergencia para con los originales literario y musical.

### ***Susana. Demonio y carne (Luis Buñuel, 1950)***

La seductora y tentadora Susana es encerrada en plena tormenta en la celda de un correccional. Después de rogar a Dios pidiendo un milagro para quedar libre, consigue su objetivo cuando la reja de una ventana cede a sus forcejeos. Tras arrastrarse por el suelo como una alimaña, la joven escapa y llega a la hacienda de don Guadalupe, donde éste vive en patriarcal armonía con su señora doña Carmen, su ingenuo hijo Alberto, estudiante de agronomía y entomólogo aficionado, la criada Felisa, y el leal y viril capataz Jesús. Pronto, la paz del lugar comienza a desvanecerse ante la presencia provocadora de Susana. Doña Carmen comprueba como su esposo ha sido vencido por la lujuria, su hijo se ha enamorado de la joven y por ello ha discutido con su padre, y el fiel capataz ha sido despedido por don Guadalupe debido a su celo protector para con la muchacha. La mujer la emprende a latigazos con Susana, pero será necesaria la intervención de Jesús, que la delata a la policía sabedor de su procedencia, para que don Guadalupe recobre el juicio. Superado el diabólico paréntesis en la normalidad familiar, todo vuelve al orden perdido: la yegua Lozana se cura milagrosamente tras haber estado a punto de morir de un mal parto durante todo el filme; Jesús es nuevamente admitido en su trabajo tras demostrar fidelidad a sus amos; Carmen y Guadalupe vuelven a ocupar cada uno su sitio en la casa. Y, finalmente, Alberto cierra cualquier atisbo de disputa familiar cuando se sienta en la mesa a comer junto a su padre. La criada extrae la moraleja: "*Lo otro era una pesadilla. Esto es la pura verdad de Dios*". Un rebaño de borregos pasa por delante de la cámara en el patio, resumiendo metafóricamente la vuelta al redil de todos los personajes.

Luis Buñuel, sin duda uno de los más sagaces cineastas de todos los tiempos, es también uno de los más fieles a su obra. Muchos de los ardidés narrativos de *Susana* están presentes en otras de sus películas, ya sea en forma de tramas o a través de ideas encarnadas en personajes que vuelven una y otra vez a proyectarse en pantalla reconcebidos por la imaginación del aragonés. Podríamos decir que Buñuel es un director

transversal y, en este sentido, el rol de Susana en el filme homónimo de 1950 puede reconocerse en muchos otros papeles femeninos, así en la propia Tristana de *Tristana* (1970) o en la Conchita de *Ese oscuro objeto del deseo* (1976). Es curioso que Buñuel no haya llevado al cine su propia versión de *Carmen*<sup>3</sup>, sobre todo después de comprobar las concomitancias de la obra de Mérimée con ciertos aspectos de la cosmovisión de la feminidad buñueliana. Algunos estudiosos han visto en su personal adaptación de la obra de Pierre Louÿs *La mujer y el pelele* una concreción de este hecho arguyendo las características mitológicas (Pandora o Venus, por ejemplo) que unen a Carmen y a la Conchita de Buñuel<sup>4</sup>. Sin embargo, en nuestra opinión, no es necesario esperar hasta el último filme del director para sopesar el encanto que suscitó el mito de Carmen en el calandés.

El significado del nombre de Susana nos sumerge en una curiosa narración que presenta ciertas implicaciones con la propia historia de *Carmen*. Al parecer, Susana era una joven y bella cristiana, hija de San Gabino y sobrina del Papa San Cayo. El emperador Diocleciano, admirado por su belleza y erudición, decidió casarla con su hijastro Maximiano, a lo que la muchacha se negó declarándose esposa de Cristo y rechazando, por tanto, a cualquier otro marido. El arrojo y valentía de la joven para mantenerse firme en su postura acabó costándole la vida<sup>5</sup>. Susana, virgen y mártir, simboliza, según esta leyenda, la castidad y pureza femeninas. No hay ningún género de dudas que los significados de esta Susana y de Carmen son absolutamente contrarios, opuestos, dos extremos de una misma cuerda que, como suele ocurrir, se terminan tocando; así es, ambas mujeres son fieles a sus principios y prefieren la muerte que someterse a la voluntad del poder masculino. En cierto modo ambas simbolizan caminos distintos hacia la libertad y la independencia, aunque la primera esté sujeta a la rémora de la fe y la segunda a la de la superstición. Ciertamente, aunque unidas por un mismo destino, el camino que las ha llevado a la muerte también es contrario: mientras Susana justifica su decisión de morir por su matrimonio con Cristo, Carmen es presentada en la novela de Mérimée como una concubina del diablo. Así, escribe el autor la primera vez que se encuentra con ella: “(...) *la semana pasada cené con un salteador de caminos; vamos hoy a tomar unos helados con un sicario hembra del*

---

<sup>3</sup> De todos es sabido la intervención de Buñuel como actor en *Carmen* de Jacques Feyder (1926).

<sup>4</sup> Franco Fornari (1985): *Carmen adorata. Psiconalisi della donna demoniaca*. Longanesi & C. Milán. Págs. 124-131. O, posteriormente, Pedro Poyato (2006): “De la Carmen de Mérimée a la Conchita de Buñuel en *Ese oscuro objeto del deseo*”. *Annali Online di Ferrara-Lettere*. Vol.2. Págs. 158-170.

<sup>5</sup> Alban Butler (1992): *Vida de los santos*. Libsa. Madrid. [Traducción de María Luisa Ortega]. Pág. 172.

*demonio*". Más adelante, Carmen apuñala a una mujer en la tabacalera cuando la llama "ahijada de Satanás" y, unas páginas después, ella misma se autocalifica ante José diciéndole: "Créeme muchacho; de buena has escapado. Topaste con el diablo –sí, con el diablo, que no siempre es negro- y no te ha retorcido el pescuezo".

Buñuel convierte al personaje protagonista de *Susana* en una especie de oxímoron o antítesis de la santa homónima. Esta peculiaridad subraya ineludiblemente su conexión con *Carmen* y manifiesta, claramente, que una vez traspasada la frontera y la piel del nombre nos encontramos ante otra hija del diablo. Los caracteres de Carmen y Susana muestran serios paralelismos, tanto en el rol que ocupan en sus respectivas diégesis como en la relación que mantienen con los hombres.

Es muy evidente que ambas mujeres simbolizan el caos enfrentándose al orden establecido. En *Carmen*, como ya vimos en otro artículo presente en este mismo volumen, el binomio *orden-caos* se hace efectivo por un simple espíritu de época. Su enfrentamiento con José pone en jaque la fuerza de la Razón y la certidumbre del *Logos* simbolizadas en el joven navarro; éstas quedan desvalidas ante el poder metafísico, incontrolable, oscuro y caótico de Carmen. La misma lucha se hace presente en *Susana*: la bella joven simboliza el caos minando desde dentro un micro-universo burgués, dechado de normas y conductas sociales establecido para alejar al hombre de su verdadera naturaleza.

Mérimée convierte su obra en compendio de la sensibilidad de una época que había sido capaz de imponerse al racionalismo de la Ilustración, mientras que Buñuel nos presenta a través de la suya la batalla diaria del hombre por alejarse de aquella sociedad normativa, y burguesa claro está, que finalmente acabó imponiéndose como mayoritaria. Como ocurre en la obra de Mérimée, Buñuel reviste la superficie de su trama principal con un cierto toque realista y, al igual que le ocurre al escritor francés, no logra esconder el verdadero halo de experimento, en su caso surrealista, que el filme rezuma: ¿qué ocurriría si en un mismo espacio cerrado (la hacienda don Guadalupe) coincidieran la hipocresía burguesa con una fuerza descontrolada y magnética que no se ajusta a las normas establecidas? En la novela francesa el espacio viene dado por Andalucía, algo más que un mero escenario, en verdad una localización perfecta alejada del poderoso grito de la civilización moderna. Por ello, tanto Carmen como Susana tienen algo de cobayas, ambas son alimañas con un único objetivo: la multiplicación de la entropía.

No es casualidad que las dos mujeres sean comparadas varias veces con animales a lo largo de sus respectivos relatos. Al principio del filme, cuando Susana es encarcelada la noche de la tormenta en la celda del reformatorio, una serie de animalillos aparecen en pantalla: un murciélago, unas ratas y una araña. La presencia de estos sirve para transmitirnos el estado ansioso y nervioso de la joven pero también para simbolizar su personalidad vampírica, vil y despreciable. Ella misma, arrodillada ante la sombra cruciforme proyectada en el suelo por los barrotes de la ventana de su celda, pide piedad a Dios diciendo: “*Dios mío, tú me creaste como soy, como los alacranes, como las ratas, ten piedad de mí, echa abajo las rejas, las paredes, déjame salir al aire, al sol, tengo tanto derecho como si fuera una víbora, o esa araña*”. Cuando el milagro sea concedido y la reja ceda ante su forcejeo, Susana se mostrará en su estado puramente animal arrastrándose por el suelo mojado, húmedo y viscoso, como las criaturas vistas anteriormente, para salvar el obstáculo final de la verja alambrada del reformatorio. La siguiente escena nos muestra el interior de la hacienda de don Guadalupe, donde la criada Felisa y doña Carmen hablan sobre la terrible tormenta. La criada, más cercana al acervo cultural popular, cree fielmente en las fuerzas negativas y oscuras de la naturaleza, achacando la inoportuna y repentina tormenta veraniega a un anuncio del demonio. En ese momento, entra en escena el joven Alberto, estudiante de agronomía y entomólogo aficionado: el laboratorio para la disección del comportamiento de Susana está listo.

Es obvio que la comparación de Susana con un murciélago no es baldía y nos remite a los mismísimos laberintos del Romanticismo y, en consecuencia, al personaje de Carmen. Carmen y el vampirismo guardan una estrecha relación tamizada por el ambiente fronterizo del Romanticismo con la nueva sensibilidad realista en el que se escribió la novela. *Carmen* es una obra bisagra entre las dos épocas y, aunque profundamente salpicada por el ideal romántico, la circunspección de su autor le llevó a perfilar a su heroína como una mujer vampiro venida a menos, más creíble y cercana al Realismo y, por tanto, alejada del oscurantismo de una sensibilidad romántica que Europa abandonaba a pasos agigantados. Así, no son extrañas las adjetivaciones y descripciones diabólicas de Carmen, a las que Mérimée añade símiles animalarios que sitúan perfectamente al personaje como reminiscencia o recuerdo del Romanticismo más puro: “*Su pelo, acaso un poco recio, era negro, con reflejos azules como el ala de*

*un cuervo, largo y lustroso*<sup>6</sup>; o más adelante: “Especialmente sus ojos tenían una expresión a la vez voluptuosa y fiera, que no he encontrado después en ninguna mirada humana. Ojo de gitano, ojo de lobo, es un dicho popular español<sup>7</sup>”; finalmente: “Perros y lobos no hacen buenas migas”<sup>8</sup>, le dice a José manifestando su naturaleza feroz e indomesticable. Cuervo y lobo, dos animales fuertemente arraigados en el imaginario romántico y que originaron numerosas composiciones literarias. La licantropía no es sino otro nombre del sadismo<sup>9</sup> y el modo en que Carmen muere subraya sobradamente este hecho.

Otra cualidad de Carmen que también aparece en Susana es su inmutabilidad como carácter a lo largo de la historia. Ninguna de las dos evoluciona como personaje: Carmen es Carmen desde el principio hasta el final de la obra, no hay esperanza de metamorfosear su diabólica personalidad animal y ahí reside gran parte de la tragedia de José. En *Susana* esta cualidad se nos muestra con la circularidad del filme: cuando vemos por primera vez a la muchacha la oímos gritar y maldecir, justamente en idéntica actitud que al final de la película. Su estancia en la casa no ha conseguido cambiarla, en cambio ella sí ha trastornado la vida todos sus habitantes y ha puesto de manifiesto la fragilidad de nuestra cotidianidad. Esta condición de inmutables compartida por ambos personajes acentúa más si cabe su naturaleza de espectros, su programática personalidad diseñada no para evolucionar sino para modificar el entorno en el que viven. Tanto Mérimée como Buñuel se convierten en curiosos entomólogos, divertidos de ver a sus criaturas retozando en el universo que han creado para ellas. En la novela de Mérimée esta idea se reafirma con la presencia desmedida del *fatum* en la vida de la protagonista, como si todo estuviera escrito y nada pudiera hacerse para mejorar el porvenir. Supersticiosa empedernida, ha depositado su fe lejos de las imágenes de vírgenes y santos: “Ve a ponerle unas velas a tu majarí; bien se las ha ganado<sup>10</sup>” le dice a José, y continúa: “No pienses más en Carmencita, como no quieras casarte con la viuda de piernas de palo<sup>11</sup>”, es decir, con la horca, un final escrito de antemano y conocido por esta bruja de mujer que vive lejos de la pura verdad de Dios. Pura verdad de Dios que en *Susana*, como deja bien claro Buñuel por boca de la criada Felisa, está identificada

---

<sup>6</sup> Concha Calleja (2003): *Carmen. Deseo y muerte*. Laberinto. Madrid. Pág. 104.

<sup>7</sup> *Ib. Idem*. Pág. 105.

<sup>8</sup> *Ib. Idem*. Pág. 124.

<sup>9</sup> Mario Praz (1999): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. El acantilado. Barcelona. Pág. 271.

<sup>10</sup> Concha Calleja (2003): *op. cit.* Pág. 124.

<sup>11</sup> *Ib. Idem*. Pág. 124.

con la hipocresía burguesa, con la apariencia de que todo está en orden aunque esté podrido por dentro. Buñuel critica la usurpación de este concepto de Dios por parte de la burguesía pero, aunque nuestra mentalidad burguesa se niegue a creerlo, Dios también lo es del desorden y del caos, de criaturas como Carmen y Susana. No olvidemos que mientras Susana escapa del reformatorio después de rogar a Dios, llegando a la hacienda gracias a la Providencia, Felisa identifica su presencia en la casa por intervención del demonio; sin duda alguna el corrosivo Buñuel hace tambalear los pilares de la mismísima Religión y sus caricaturescos y arbitrarios designios sobre el bien y el mal. Tanto Carmen como Susana representan mejor la verdad que José o la familia de don Guadalupe.

La relación de las dos mujeres con los hombres también es muy similar en *Carmen y Susana*. Carmen no hace gala de ninguna promiscuidad, simplemente hace lo que le apetece y a veces, paradójicamente, lo que debe. De los tres hombres que tienen nombre en la vida de Carmen, García el *Tuerto* acentúa su condición de gitana; convertida en su *romí* desde muy joven, ella le llama su *rom* delante de José. García es posiblemente la atadura más fuerte a su propia esencia y por ello le sugiere a José una artimaña para acabar con su vida. García es lo único ineludible en la vida de Carmen, posiblemente porque su condición sea parecida a la de la mujer, un igual: “*negro de piel y aún más negro de alma, era el más ruin malvado que he visto yo en toda mi vida*”<sup>12</sup>, así describe José a este demonio en su relato. Carmen no puede embaucar a García, no hay nada que destruir en este hombre, y el rechazo de ésta por su *rom* es lo único que la humaniza, tal vez porque su unión con él simboliza cierto sometimiento a la norma, aunque ésta sea una ley gitana de matrimonio no escrita. Los otros dos hombres de Carmen, José y el torero Lucas, son simples caprichos de la mujer. No se atisba ningún objetivo en sus conquistas más allá del puro placer de amarlos, trastocarlos y luego abandonarlos. Ni siquiera podemos pensar en un plan preconcebido por Carmen para que José acabara con García. Al final del capítulo tercero de la obra, cuando José le pregunta si ama a Lucas, ella responde: “*Sí, le he amado, como a ti, un instante, menos que a ti tal vez*”<sup>13</sup>. Curiosamente es la navaja del *Tuerto* la que José clava por dos veces en el cuerpo de su amada. Muerta por mantenerse fiel a su propia ley de no someterse a ningún orden, Carmen es asesinada con el arma del único hombre que verdaderamente la sojuzgó por la única ley que ella reconocía.

---

<sup>12</sup> *Ib. Idem.* Pág. 132.

<sup>13</sup> *Ib. Idem.* Pág. 149.

Como Carmen, Susana también enamora a tres hombres, cuyos papeles son muy similares a los esbozados anteriormente. Jesús, el caporal, vendría a ser un símil de García el *Tuerto*. Éste, como aquél en *Carmen*, se iguala en condición a la mujer y por ello es rechazado por *Susana*. Su condición de inferior social le convierte en despreciable a los ojos de la fémina, le recuerda demasiado su propia naturaleza, por lo que la única relación que mantiene con él viene dada por el chantaje a la que éste la somete por saber realmente su identidad. Como Carmen, Susana no puede librarse de un igual, se siente vulnerable, débil e incapaz de escapar a sus deseos. Buñuel dibuja a Susana como un ser muy atractivo sexualmente, sin embargo ésta no expresa deseo sexual en ningún momento; su único anhelo es destruir el mundo burgués y apacible al que ha llegado y para ello utiliza sin piedad sus armas de mujer. Como ocurre con la heroína de Mérimée, Susana no parece tener planificado de antemano ningún objetivo cuando conquista al patriarca, don Guadalupe, y al hijo, Alberto, más que el de sembrar el caos por el gusto de hacerlo. Tras sus malvados actos no existe ni siquiera la codicia de derrocar a doña Carmen de su rol de ama de la casa; como ya dijimos Buñuel convierte a este demonio en un curioso experimento, en un atentado premeditado contra las falsas apariencias burguesas.

### ***Carmen from Kawachi (Seijun Suzuki, 1966)***

*Carmen from Kawachi* es una interesante variante de la ópera *Carmen* de George Bizet. Esta película experimental cuenta la historia de Tsuyuko, una joven estudiante que se marcha de su casa después ser violada por una cuadrilla de gamberros tras despedirse de su novio. Después de llegar a casa y encontrar la incomprensión de su despreocupada madre, la joven decide marcharse a Osaka. Allí, tras unos dubitativos comienzos, Tsuyuko se convierte en una mujer fatal, y los hombres caen rendidos a sus pies cuando ella canta en el club nocturno *Dada*. Los números musicales interpretados por Tsuyuko van acompañados de los temas de la ópera francesa o de música a la manera española. Pronto, la muchacha comparte su vida con un asiduo visitante del club, experiencia que la hace sentirse como una prostituta, causándole cierto malestar moral. Es él quien asume los roles femeninos en la pareja, limpiando y planchando mientras ella continúa trabajando en el local y teniendo visiones con los hombres que la violaron. Un día, él pone un improvisado anillo en uno de sus dedos; más tarde rompen su relación cuando Tsuyuko entra a trabajar al servicio de una gran dama. Poco después, la joven se va a vivir con el amante de ésta, un pintor vanguardista. El reencuentro con



su antiguo novio, Ryoganbo, le hace dar un giro a su vida y marcharse a vivir con él en la pobreza de los arrabales de Osaka. A través del pintor, la joven consigue saldar las deudas de Ryoganbo y comprar una nueva vivienda; en compensación tendrá que rodar para cierto hombre una escena escabrosa vestida con el *kimono* tradicional de *geisha* mientras mantiene un encuentro sexual con otro vestido de *ninja*. La tragedia acontece cuando se desvela que el *ninja* es su amado Ryoganbo. Tras la experiencia, Tsuyuko regresa a casa, donde deberá enfrentarse al destino del que una vez huyó, para finalmente volver a Osaka retomando su vida en la ciudad como mujer fatal.

Seijun Suzuki, excéntrico e iconoclasta realizador nipón reivindicado por Tarantino o Jarmusch, cuyas dos últimas obras se relacionan curiosamente también con la ópera, *Pisotoru Opera* (2001) y *Operetta takuni goten* (2005), se caracteriza por un acentuado atrevimiento visual y narrativo de primera magnitud. Suzuki fue *l'enfant terrible* del estudio *Nikkatsu*, aunque acabó pagando caro sus osadías formales: en 1967, tras ultimar su obra maestra, *Koroshi no rakuin (Marcado para matar)*, fue expulsado del estudio por dirigir películas incomprensibles. Inspirado en la abstracción del teatro *kabuki*, su estilo, onírico y antirrealista, se plasma en un tratamiento psicológico del color, una narrativa fracturada y un sentido del humor (y de la tragedia) difícil de comprender para un occidental. Con estas credenciales, no es difícil entender a qué adaptación de la ópera de Bizet nos enfrentamos.

El cine japonés se ha caracterizado por un distanciamiento de la norma de escritura fílmica occidental. Incluso después de la Segunda Guerra Mundial, cuando el país se *des-japonesiza* por la ocupación de las fuerzas norteamericanas, y los directores comienzan a adoptar códigos narrativos occidentales (Kurosawa adapta a Gorky, Dostoievski y Shakespeare), puede hablarse de una marcada diferencia de propuesta cinematográfica entre ambas culturas<sup>14</sup>. La película de Suzuki, *Carmen from Kawachi*, se inserta en esa nómina de títulos que atraída por el acervo y el imaginario occidentales es capaz de mostrar un fuerte arraigo con la cultura japonesa en la superficie de sus fotogramas y en el seno de sus mensajes.

Ciertamente, la primera característica de esta supuesta adaptación de la ópera *Carmen*, es la dificultad para engarzar el discurso operístico con la propuesta de Suzuki basándonos en criterios de fidelidad aceptados mayoritariamente. El personaje de Carmen en la película de Suzuki no guarda ni la simple relación nominal con el

---

<sup>14</sup> Antonio Weinrichter (2002): *Pantalla amarilla. El cine japonés*. T&B editores. III Festival Internacional de Cine. Las Palmas de Gran Canaria. Pág. 6.

personaje de Mérimée o Bizet. Así, ésta sólo se cumple en los títulos en japonés e inglés del filme: *Karumen Kawachi* y *Carmen from Kawachi*, pero no en el nombre del personaje principal, Tsuyuko Takeda. Respecto a la relación de los escenarios del filme y de la ópera, sólo se mantiene la concordancia entre la taberna de Lilas Pastia y el cabaret *Dada*, donde Tsuyuko canta al ritmo de la Habanera de Bizet. El resto del filme es una profunda variación de la historia de la ópera, aunque si escarbamos en la misma, ateniéndonos al espíritu rupturista del inextricable Suzuki y haciendo uso de una inusual imaginación, podremos llegar a algunas conclusiones que hilvanan ambas historias.

La relación que mantiene *Carmen from Kawachi* con la historia de Carmen no es funcional, es decir, los personajes y tramas del filme se alejan deliberadamente de la historia original, sino estructural; dicho de otro modo, existe una adecuación del principal universal presente en la obra de Bizet a la particular idiosincrasia de Japón: el enfrentamiento de lo viejo y lo nuevo. Efectivamente, mientras que en *Carmen* conviven dos sensibilidades históricas, como vimos más arriba personificadas en Carmen y José, y la narración se convierte en sedimento de una lucha existencial entre el Romanticismo y el Racionalismo tamizada por la sensatez del nuevo Realismo emergente, en la película de Suzuki se ha trasladado este debate a la lucha silenciosa suscitada en Japón entre la irremediable modernidad del país y la convivencia con sus ancestrales modos de vida. Para simbolizar esta cuestión, Suzuki ha convertido en principal cualidad de su personaje femenino su abocamiento a la modernidad después de haber perdido violentamente su virginidad. La única salida de una joven en su estado es la marcha a la ciudad, lejos de las estrictas normas y de las férreas costumbres del Japón rural. No es casual que en las visiones de la joven, sus perseguidores y violadores vistan como campesinos tradicionales, alusiones a una estructura social feudal donde la mujer juega un papel de sumisión. Esto explicaría la repulsión que causa en la joven su propio reflejo en el espejo cuando aparece envuelta entre las sábanas de la cama mientras éstas simulan un espontáneo *kimono*. Suzuki reflexiona de este modo sobre uno de los principales significados del mito de Carmen: la libertad femenina.

En este sentido, la escena cumbre del filme es el encuentro entre la protagonista, ataviada para la ocasión con un *kimono* tradicional, y su novio, vestido también con ropajes populares, concretamente aparece como un *ninja*. Recordemos que la coincidencia de estos dos personajes en la trama del filme se origina cuando *Karumen* acepta rodar una escena de contenido sexual con un hombre vestido de *ninja* que finalmente resulta ser su novio. En ese instante es inevitable pensar en la estampa

tradicional y tónica que representan la gitana española y el militar/bandido navarro, figurados en el filme con las vestimentas tradicionales de dos de los pobladores del Japón atávico: la *geisha* y el *ninja*. En cierto modo, aunque *Karumen* no es una *geisha*, sino más bien una prostituta<sup>15</sup>, la ocasional escena la presenta como esa mujer enigmática que satisface los deseos sexuales de los hombres. Por el contrario, su novio aparece disfrazado de *ninja*, una especie de bandolero japonés dedicado a la protección de sus tierras del avance del viejo feudalismo imperial. El *ninja* como el bandolero es un fuera de la ley. La resolución de la escena en el filme es absolutamente violenta, aludiendo, sin ningún género de dudas, al final de la novela/ópera cuando José mata a Carmen por celos, aunque en esta ocasión es la joven quien señala con la *katana* al joven *ninja* que desaparece sigilosamente. A diferencia de la Carmen de Mérimée o de Bizet, *Karumen* se defiende de los celos de su novio contraatacando y no olvidemos que ella, a diferencia de su homóloga española, sí está enamorada del hombre. En cierto modo, *Karumen* actúa así de manera similar a Carmen cuando acepta su muerte, pues el resultado de su acción es la libertad por encima de los deseos de su amado.

Más allá de estas conexiones estructurales y de otros vínculos puramente musicales de carácter vacuo, *Carmen from Kawachi* no establece otras relaciones con la obra de Mérimée o de Bizet que merezcan la pena ser comentadas, ya sea por su semejanza espectral con la obra original (episodio del anillo entregado por su primer amante, que no es reconocible como José, papel que representaría su novio) o por su carácter puramente ridículo (este mismo amante es el que hace las tareas del hogar, subrayando la independencia de la mujer). Por otra parte, ni siquiera podemos hablar sobre la riqueza de la utilización del color y del blanco y negro por parte de Suzuki para crear significados en este filme, catalogado como experimental por este hecho, pues en la versión original visionada para realizar este comentario no aparecen tales efectos<sup>16</sup>.

### ***Días contados (Imanol Uribe, 1994)***

Antonio, miembro de la banda terrorista ETA, prepara un atentado en Madrid. Su finalidad es volar una comisaría situada en un populoso barrio, por lo que alquila una

---

<sup>15</sup> Las *geishas* no eran prostitutas, aunque la relación de algunas con ciertos señores las convertía en algo muy similar difícil de explicar y, por ende, de comprender para la mente de un occidental.

<sup>16</sup> Debemos señalar la dificultad para redactar este comentario sobre *Carmen from Kawachi*, pues la versión utilizada está en japonés, único idioma disponible en la versión *DVD* visionada. No existen ediciones de la película para Europa o Estados Unidos, por lo que muchas de las opiniones expresadas sobre el filme son aventuradas; evidentemente aceptamos como propios los errores derivados de esta inevitable circunstancia.

vivienda haciéndose pasar por un fotógrafo que trabaja en un reportaje sobre la zona. Casualmente conoce a su vecina Charo, una prostituta drogadicta casada con Alfredo, un peligroso delincuente encarcelado. Charo trabaja en el gremio con Vanesa y ambas comparten proxeneta, el descentrado yonqui Lisardo, dependiente a su vez del traficante del barrio, el *Portugués*, controlador de toda la actividad mafiosa del área y principal objetivo del policía Rafa. En este mundo marginal, Antonio y Charo se enamoran.

Antonio está pasando por una crisis ideológica y parece enfrentado a la organización terrorista y a sus compañeros, por lo que su interés por Charo es lo único que le mantiene vivo. Los acontecimientos se precipitan cuando Antonio y Charo se escapan unos días a Granada y ella descubre su verdadera identidad. Separados por el fatal descubrimiento, el tiempo transcurre hasta que un día Antonio, después de preparar el atentado de la comisaría, ve entrar a Charo en sus dependencias detenida por Rafa; en un intento imposible por salvarla, Antonio corre hacia la mujer, hacia su muerte.

La película de Uribe fue premiada en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián con la Concha de Oro en 1994. Posteriormente consiguió nueve premios Goya, entre ellos al mejor director, película y guión adaptado. El filme *Días contados* está basado en la novela homónima del escritor Juan Madrid. Imanol Uribe decide convertir a Antonio en terrorista, sólo fotógrafo en la obra literaria, dotando al filme de un extraña sensación de decadencia extrapolada desde sus personajes, situados al límite de su existencia vital. Este estremecimiento de muerte, de finitud, presente en cada fotograma de la película de Uribe, sumado a la pasión de los enamorados Charo y Antonio, conecta su filme con uno de los mitos literarios más importantes del Romanticismo<sup>17</sup>.

Efectivamente, Charo y Antonio están dibujados como trasuntos de Carmen y José, protagonistas de *Carmen*, la novela de Mérimée escrita en 1845. De hecho, el verdadero nombre de Antonio, José Lizarrabengoa, es el mismo de José Navarro en la obra del escritor francés. El director vasco Uribe no esconde esta coincidencia, de hecho la remarca cuando introduce al principio de *Días contados* una escenificación callejera de la habanera de Bizet *L'amour est un oiseau rebelle*, perteneciente al primer acto de la

---

<sup>17</sup> El filme de Uribe presenta similitudes no sólo con la novela de Mérimée sino también con la ópera de Bizet. Algunos de los personajes del filme son explicables sólo si nos atenemos a este hecho, caso de Vanesa, la amiga de Charo, que cumpliría el rol de Frasquita/Mercedes en la obra de Bizet, o de Lourdes, la amante terrorista de Antonio, que es, según entendemos nosotros, trasunto especular de Micaela. La madre de José/Antonio sería la propia estructura de la banda. Pero no olvidemos que también aparece un vicario o doble de García el *Tuerto*, personaje eliminado por Bizet en su adaptación musical de la novela de Mérimée.

ópera, a través de la parodia de dos artistas callejeros: acertadamente, José está representado como un minusválido. La conexión con el mito femenino es indudable, pero la comparación con la novela/ópera y su significado exige un breve comentario con alguna matización de cariz ideológico.

La posición ideológica sobre ETA cuando Uribe establece esta comparación, si entendemos que su particular adaptación es reflejo de su modo de conducirse al respecto, nos dice algo que todos sabíamos: los terroristas también son personas y, por tanto, aman, sufren, padecen y, finalmente, se sacrifican. El acercamiento a la figura del terrorista consigue desmitificarla pero al tiempo convierte en plausible la identificación con Antonio, algo que puede resultar incómodo para ciertos espectadores. Al margen de esta apreciación y, en honor a la verdad, el director no se muestra, en nuestra opinión, ni a favor ni en contra del terrorismo, sólo nos enseña a sus personajes comportándose humanamente.

Sin embargo, podemos ideologizar el filme si lo acercamos a la novela de Mérimée, algo que el director sí ha hecho pretendidamente. En la novela de Mérimée es evidente que Carmen y José simbolizan dos mundos opuestos; la mujer viene a expresar un concepto muy romántico en los niveles de la representación y del sentir de la época: el desorden o el caos, nociones sobre las que ya hemos expuesto nuestra opinión en anteriores ocasiones. En otras palabras, el hombre romántico ha abandonado la seguridad de lo finito, de lo acabado y perfecto, de la absoluta certeza de la Razón, emperatriz que naufraga cuando se encuentra con un adversario como Carmen. En la obra de Mérimée no es casualidad que Carmen sea gitana, pueblo afín al espíritu libérrimo del movimiento romántico, como tampoco lo es su pertenencia a todo lo que en nuestro mundo simboliza el desconcierto: la prostitución, el latrocinio o el asesinato. Por el contrario, José es la antítesis de este mundo. Su pertenencia al mundo estable y medible, queda representada en la novela a través de su condición de militar. Pero cualidades como la disciplina, el orden, el rigor o el honor, parecen cuando ante ellas aparece la figura oscura de esta ahijada del diablo, Carmen.

Si extrapolamos estos significados simbólicos al filme de Uribe, vislumbramos que Charo es homologable a la Carmen novelada. Tanto es así que incluso Uribe nos la presenta casada con un sucedáneo de García el *Tuerto*, en el discurso fílmico un delincuente llamado Alfredo. Charo es prostituta y mantiene una relación no aclarada con el *Portugués*, traficante que a nivel ficticio inserta a la chica en un mundo simétrico al del contrabandismo por el que pulula Carmen. Finalmente, incluso el repudio que

ambas mujeres sienten por el universo que representa Antonio/José las iguala; aunque la aversión de Charo es de cariz social: Antonio, como *etarra*, aparece en el escalafón más bajo de las miserias humanas, superando incluso los estigmas de la drogadicción o la prostitución. Sin embargo, cuando tratamos de equiparar las figuras de Antonio y José, surgen algunas incoherencias impertinentes.

Efectivamente, son demasiadas las bondades que recaen sobre el terrorista después de aplicar este proceso identificativo como para aceptarlas. En primer lugar porque comulgar con que un *etarra* represente el orden establecido y lógico de las cosas es, cuando menos, reafirmar su lucha armada. Y, en segundo lugar, porque igualar al soldado Navarro con Antonio convierte el conflicto terrorista en una lucha legítima, cuando en verdad los *etarras* no son miembros de ningún ejército y sólo se configuran como representantes de una banda de asesinos. Ocurre, lógicamente, que la película presenta una permutación respecto al original que convierte en pertinente esta homologación entre José/Antonio. Así, mientras que en la novela el trayecto que emprende José desde su mundo hasta el de Carmen está retratado con un halo de perdición, es decir, es un camino contra natura que llevará al hombre a lo más bajo de su existencia, en la película de Uribe el tránsito hacia el mundo de Charo se revela como algo positivo, pues aleja al protagonista de la clandestinidad de su destino normalizando su situación. Sin el espejo, ese objeto que nos devuelve una realidad simétrica y opuesta al mismo tiempo a la nuestra, no es posible entender la adaptación del mito de Mérimée que hace Uribe.

Esta inversión ideológica del mito de Carmen que es la película del director vasco, especular hemos dicho, queda contrastada por dos nuevas variaciones respecto a la novela: Charo a diferencia de Carmen ama realmente a Antonio y éste sacrifica su vida por intentar salvar a la mujer que ama. En la novela de Mérimée la muerte de Carmen a manos de José simboliza el final de la sensibilidad romántica trasuntada en la fémina (no olvidemos la fecha de nacimiento de la obra), mientras que en la película de Uribe la muerte de Charo significa la salvación de Antonio. De este final se desprende una nueva diferencia entre ambos discursos, pues si en la novela José muere ajusticiado, en el filme muere por voluntad propia: la esencia de la novela radica en la muerte de Carmen, mientras que la del filme lo hace en el sacrificio de Antonio.

Posiblemente, estas ideas no fluyeran por la cabeza de Imanol Uribe cuando hizo la película y lo argumentado sólo sean vanas inferencias sin ningún valor. De hecho, el director ha comentado que su historia es universal, no existe la necesidad de identificar

España/Madrid con la ciudad del filme porque, según él, ha prescindido del folclore. Curiosa afirmación cuando ha convertido su película en una relectura de la obra que inaugura, para muchos, el mayor escarnio sobre la imagen de España que ha existido: *Carmen* es la primera españolada, género literario, pictórico, musical y cinematográfico, que juega, falsea y distorsiona la imagen de nuestro país, reduciendo su esencia a un folclore tamizado por la cosmovisión de los viajeros románticos que visitaron España durante el siglo XIX.

### ***U-Carmen eKhayelitsha (Mark Dornford-May, 2005)***

*U-Carmen eKhayelitsha* es una película cantada y hablada en *Xhosa*, una de las once lenguas oficiales de Sudáfrica. Basada en la ópera *Carmen* de Bizet, esta versión del personaje femenino se desarrolla en el municipio de Khayelitsha, próximo a Ciudad del Cabo y con una población cercana al medio millón de personas. Como vimos, el mito de Carmen ha producido muchas versiones cinematográficas, pero nos atreveríamos a decir que ésta se encuentra entre las más insólitas de todas las realizadas, a pesar de mantenerse relativamente fiel a la estructura del libreto original de la ópera de Bizet. De la adaptación del director Mark Dornford-May resulta una película impresionante y divertida que traslada los amores entre Carmen y Don José a las chabolas sudafricanas, mostrándonos al tiempo las dificultades vitales de sus habitantes. Enmarcada en un ambiente de gánsteres y ladrones, esta adaptación se convierte en una excelente manifestación de la capacidad actual del arte dramático sudafricano, recompensado con el Oso de Oro en Festival de Cine Berlín en la edición del año 2005. La cantante de ópera Pauline Malefane realiza un gran trabajo en el papel protagonista de la sensual y libre cigarrera, apoyada por un excelente reparto de los miembros de la aclamada compañía lírica de teatro *Dimpho Di Kopane (DDK, Talentos Combinados*, literalmente traducido del *sotho*). *DDK* estrenó su versión de *Carmen* en Ciudad del Cabo en el año 2001 y desde entonces la compañía estuvo de gira por todo el mundo, consiguiendo la aclamación del público de Londres, Nueva York y Toronto. La actriz Andiswe Kedama, que interpreta el papel de Amanda en la versión fílmica, tradujo la ópera de Bizet a la lengua *Xhosa*. Curiosamente, tanto para los actores como para el director Mark Dornford-May, esta *Carmen en Khayelistha* es su primera experiencia cinematográfica.

La película sudafricana *U-Carmen eKhayelitsha* comienza con una voz en *off* y un travelín de cámara dirigido lenta y progresivamente a la cara de la actriz/soprano

Pauline Malefane, que interpreta a Carmen. La voz enumera las cualidades que debe tener una mujer en España para cumplir el canon de belleza; la voz de este narrador, que interpela directamente al espectador y utiliza el posesivo para hablar de “su” Carmen, dice exactamente:

*“En España para que una mujer sea considerada bella debe tener treinta cualidades positivas. O dicho de otra forma, debe ser posible aplicarle tres adjetivos, cada uno de los cuales describe diez parte de la persona. Por ejemplo, tres de ellos son ‘oscuro’. Ojos oscuros, pestañas oscuras, cejas oscuras. Tres partes son delicadas. Sus manos, sus labios, su pelo y así en adelante. Mi mujer podría no presentar tales demandas de perfección. Sus ojos eran sesgados pero remarcadamente anchos, sus labios un poco gruesos pero finamente tallados; su pelo, un poco tosco y negro con un lustre como el del ala de un cuervo, era largo y brillante. No te cansaré con tan larga descripción, la resumiré diciendo que por cada fallo, ella tenía una cualidad quizás más llamativa en contraste. Tenía una extraña belleza salvaje, una cara que era desconcertante pero inolvidable. Sus ojos en particular tenían una expresión seductora y feroz que nunca había visto en ninguna cara humana”.*

Esta descripción de Carmen está libremente inspirada en la novela de Mérimée, extraída justamente del segundo capítulo de la obra, cuando el narrador se encuentra con Carmen en Córdoba. La descripción de Mérimée no es tan extensa y el escritor remite al lector al insigne viajero Brantomé si éste desea completar el recorrido por las treinta cualidades positivas de la mujer española, “síes” las llama Mérimée, que aquél recoge en *Vida de damas ilustres y de damas galantes* (1655). Lo extraordinario de la descripción de la película es que cambia las cualidades adjetivadas como “regias” por el escritor francés por “oscuras”, adaptando de este modo el retrato de la mujer al canon de belleza africano. A partir de ahí, las cualidades restantes resaltadas por la voz en *off* se rigen por este nuevo código. Después, la cámara inicia un rápido travelín hacia atrás que nos deja ver la figura de un fotógrafo (inteligente modo de convertir en real/físico el retrato hecho por la voz) que retrata a Carmen; la cámara abandona la estancia mostrándonos el escenario de Khayelitsha: una aglomeración de chabolas, gentío y bullicio es mostrado finalmente en plano general. A continuación, una nueva serie de imágenes muestran la vida de la ciudad y a Carmen dirigiéndose a los ensayos de la ópera *Carmen* que su compañía está preparando. En un curioso homenaje a la *Carmen* de Carlos Saura, la mujer llega tarde a los ensayos, hecho



que el director musical y sus compañeras le recriminan a pesar de su excusa. Recordemos que, en la película de Saura, Carmen llega tarde al ensayo de la obra y antes a las clases de sevillanas que sigue en una academia de baile de Sevilla, cuando Antonio la elige para interpretar el papel protagonista de su versión flamenca del mito. De repente, cuando el coro está listo, la banda sonora del filme recrea el tema *Los toreros* de la ópera *Carmen* y la cámara vuelve a las calles nuevamente para mostrarnos un cartel que dice: “*Bienvenido a Sevilla. Khayelistha*”.

A partir de este momento la película entra en una segunda ficción que podríamos identificar con la fiel narración de los cuatro actos de la obra de Bizet. Esta segunda ficción, metaficción “operística” podríamos decir, nos conducirá hasta el final del filme a través de un recorrido por los eventos de la ópera francesa con *Khayelitsha* como escenario, justamente hasta que vemos la representación de la corrida de toros de Lulamile Nkomo (Escamillo) sobre el escenario de un improvisado teatro que parece momentáneamente devolvernos a la ficción primaria (es decir, a la representación final después de los ensayos del principio que nos sumergieron en esta segunda ficción del filme); sin embargo, es en esta aparente primera ficción donde se produce la muerte de Carmen: como ya ocurriera al principio de *U-Carmen eKhayelitsha* nuevamente aparece otro homenaje a la película de Saura, concretamente al juego en abismo de su puesta de escena.

La fiel recreación que hace *U-Carmen eKhayelitsha* de los cuatro actos de la ópera original de Bizet, adaptada a la particular idiosincrasia sudafricana y al espíritu de la compañía *DDK*, introduce algunas novedades dignas de mención. Para vislumbrar estos cambios con una mejor visión de conjunto, proponemos la narración en paralelo de los acontecimientos de la ópera y del filme. Hemos de tener en cuenta que ajustaremos el desarrollo del filme a esta estructura cuatripartita, ya que la película no está originalmente dividida en actos.

***Primer acto ópera.*** Una plaza de Sevilla, frente al cuartel de los dragones del regimiento de Alcalá. Al lado hay una fábrica de tabacos. Un grupo de soldados, entre los que se encuentra el cabo Morales, esperan el cambio de guardia. Aparece Micaela, una joven vestida de campesina navarra. La mujer pregunta por don José y los soldados le explican que llegará para el relevo de la

guardia. La joven rechaza la invitación de esperar allí y se marcha. Tras el relevo, el teniente Zúñiga pregunta a don José por las cigarreras de la fábrica. Don José le transmite su cautela con estas mujeres y se perfila como un hombre serio, vasco, que se encuentra en el ejército para huir de Navarra, donde vivió un suceso sangriento. Su madre también se trasladó a Andalucía y vive cerca de Sevilla con Micaela, una huérfana.

En ese momento las muchachas salen de la fábrica, fumando y coqueteando. Entre ellas destaca una gitana sensual y provocativa, Carmen. La mujer más bonita de la fábrica se muestra indiferente a las proposiciones amorosas de los soldados, pero se acerca a don José y le lanza la flor de su pelo. Éste la recoge la del suelo y la guarda.

Nuevamente aparece Micaela con una carta de la madre de José donde la anciana pide a su hijo que se case con la muchacha. Don José se promete a sí mismo cumplir los deseos de su madre. Mientras, en una disputa en la fábrica, Carmen hiere a otra cigarrera en la cara. Le encomiendan a don José llevar a la joven a la prisión. Carmen seduce al militar y le promete reunirse con él en la Taberna de Lilas Pastia si la deja libre. Don José, enamorado de Carmen, se deja empujar y ella escapa, pero Zúñiga no se deja engañar y le arresta.

**Filme.** Carmen pasea por las calles de Khayelithsa en compañía de sus amigas. El coche de policía/militar de Jongi está aparcado en la calle y Carmen le insulta mientras él guarda silencio. En otro lugar de la ciudad, en el cuartel de la policía, la joven Nomakhaya pregunta por Jongi. Los policías la piropean y la invitan a que lo espere allí, pero la chica prefiere marcharse.

Las cigarreras toman un descanso en su jornada de trabajo y salen a la calle. Los policías aparecen repentinamente y las mujeres coquetean con ellos, comparando su amor al humo de sus cigarrillos. Un paisano se acerca a Amanda, una de las cigarreras, y pregunta por Carmen. Todos los hombres corren a mirar a Carmen a través de los cristales de la ventana. Ella está todavía dentro de la tabacalera, sentada en su lugar de trabajo, tomando café. Mientras, fuera de la fábrica, Jongi lee la Biblia. Cuando finalmente Carmen sale a la calle le regala un clavel al silencioso policía y Manelisa le da un condón previniéndole de su promiscuidad, lo que solivianta a Carmen.

De vuelta al trabajo, la televisión habla del célebre tenor Lulamile Knomo, que vendrá a Khayelitsha para colaborar en el papel de torero en la representación que prepara el coro de Carmen. Ella se siente atraída por él. Manelisa apaga el televisor, lo que causa una pelea entre ambas mujeres. En el cuartel, Jongi se encuentra con Nomakhaya. La joven trae una carta de su madre donde le pide que se case con ella, la viuda de su hermano. Jongi mató a su propio hermano por un ataque de celos de aquél, hecho que ignora su madre (este suceso aparece recreado en el filme). Jongi abandona a la chica cuando debe acudir a un servicio: una pelea en la tabacalera. Jongi es el encargado de vigilar a Carmen, pero la mujer lo seduce, aludiendo a unas citas bíblicas y prometiéndole su amor, citándole en la taberna de Bra Knomo (primo de Lulamile), donde ella baila la *Twalatsa*, para recompensarle. Lulamile Knomo se aproxima a Khayelitsha en un lujoso coche. Mientras conduce asistimos a su pasado: tras la muerte de su padre, un ladrón de poca monta, la iglesia se hace cargo de educación, proporcionándole estudios en la Escuela Musical de Nueva York.

**Segundo acto.** Taberna de Lilas Pastia. Carmen, Frasquita y Mercedes bailan y beben con algunos militares, entre ellos, Morales y Zúñiga. Lilas Pastia anuncia el cierre del local. Carmen se entera de que don José ha sido degradado por haber facilitado su fuga. Llega a la taberna Escamillo, torero de éxito. Impresionado por la belleza de Carmen le dedica un brindis y la muerte de su próximo toro. Dos contrabandistas, Dancaire y Remendado, solicitan la ayuda de las mujeres en una operación de contrabando para distraer a la guardia. Carmen se niega porque espera la llegada de don José; cuando éste llega le declara su amor, pero quiere marcharse cuando oye el toque de retreta del cuartel. Carmen se burla de sus obligaciones militares y su falta de libertad, proponiéndole que se vaya con ella a las montañas. Don José duda ante la proposición. De repente regresa Zúñiga y ordena despectivamente a José que se marche al cuartel. Don José lucha con él y vence a Zúñiga con la ayuda de los demás contrabandistas, viéndose obligado a unirse a Carmen.

**Filme.** Taberna de Bra Knomo. El coro de Carmen se dirige a la taberna donde espera conocer a Lulamile. Después de una celebración, aparece la policía y detiene violentamente a Carmen. El capitán, después de golpearla por dos veces,

e informarla de que Jongi fue degradado por dejarla en libertad, le ofrece olvidarlo todo a cambio de sexo. Ella acepta y el capitán se marcha diciéndole que la informará de cuándo y dónde deberá cumplir su acuerdo. Más tarde, cuando Carmen duerme a un niño entre sus brazos, Lulamile se queda prendado de ella y flirtea con Carmen. Unos traficantes de drogas solicitan la ayuda de Carmen y las otras chicas para que entretengan a los policías de Aduanas con un fiesta en la playa mientras ellos pasan un barco lleno de estupefacientes. La reunión se disipa cuando llega el coche de policía de Jongi para ver a Carmen. Él le declara su amor mientras ella juega al billar. Después, Carmen baila para él. La escena se interrumpe cuando Jongi corre hacia su coche tras un aviso policial. Ella le recrimina su decisión de marcharse y duda de su amor. Jongi pega a Carmen pero Bra Knomo le reprende su actitud. Jongi, arrepentido, se escuda en su Biblia, donde guarda el clavel de Carmen y le regala su anillo. En ese momento llega el capitán que reprende a Carmen por su coqueteo con el sargento. Jongi y los traficantes acaban con el capitán, por lo que éste se ve obligado a unirse a ellos. Vemos a Carmen y Jongi en la cama, vestidos. Ella se marcha enfadada, como rechazada por él. Poco después, la mujer habla con sus amigas y Bra Knomo, todos desaprueban que aceptara tan pronto el anillo “*de un bastardo*”. Ellas le dicen que él le pegará de nuevo, pues sólo usa la Biblia para esconder su naturaleza violenta.

***Tercer acto.*** Campamento contrabandista en las montañas. Frasquita y Mercedes echan las cartas. Carmen consulta la baraja y siempre sale la carta de la muerte. Dancaire reclama la colaboración de las mujeres para pasar el contrabando, lo que provoca los celos de don José. Micaela, en un lugar próximo al refugio, trata de convencer a don José de que vea a su madre, cuya muerte es inminente. Mientras tanto aparece Escamillo, recibido con afecto por don José. Cuando el torero le explica que viene en busca del amor de Carmen, don José lo desafía pero la llegada de los contrabandistas pone fin al incidente. Carmen se enamora del torero. Entra Micaela y le anuncia que su madre está muriendo. Carmen le aconseja que se vaya. Éste se va, no sin antes amenazar a Carmen.

***Filme.*** Fiesta de los traficantes en la playa. Jongi participa en el acto delictivo, aunque no se ha ganado la confianza del resto de compinches. Carmen

llega al lugar y el brujo Amathambu le echa las cartas, anunciándole la muerte de los dos. Las mujeres deben encargarse de distraer a la policía de Aduanas y Jongi no parece satisfecho con la idea. Cuando Carmen llega abrazada de un policía de Aduanas, Jongi se enfrenta a él, pero es vapuleado por el resto de delincuentes. A la mañana siguiente Jongi va a buscar a Carmen, pero ella ya no le ama y sus amigas le echan de su lado violentamente. Aparece Nomakhaya para pedirle que vuelva con su madre: ésta desea hablar sobre la muerte de su hermano y quiere perdonarle antes de morir. Carmen le aconseja que se vaya, pues allí ya no hay nada para él. Jongi acepta marcharse no sin antes responderle en tono amenazador que sus vidas están entrelazadas y sólo la muerte les separará.

**Cuarto acto.** Entrada de la Plaza de Toros de Sevilla. Entra Escamillo, del brazo de Carmen. Frasquita y Mercedes advierten a Carmen que don José la busca y ella decide poner el punto final a su relación. Don José implora su amor, pero Carmen se niega y le asegura que, aunque la mate, no cederá pues ama a Escamillo. Carmen intenta entrar en la plaza pero don José le clava un puñal, mientras se escuchan los vítores y aplausos por el triunfo de Escamillo. Don José cae sobre el cuerpo sin vida de Carmen y deja que lo arresten sin oponer resistencia.

**Filme.** Lulamile y Carmen se buscan. Todos juntos celebran un rito de protección de la familia del tenor/torero mediante el sacrificio de un toro. Más tarde, todos juntos se desplazan para ver la actuación de Lulamile y del coro de Carmen en un teatro cercano. Mientras, Jongi ha regresado a Khayelitsha y se ha desplazado hasta allí. Carmen, que en el escenario se interpreta a sí misma, baja para hablar con Jongi. Mientras se oyen los aplausos por la intervención de Lulamile en la obra, Jongi mata a Carmen en los alrededores del teatro. Más tarde, la policía acordona la zona del asesinato.

Sin ningún género de dudas, lo más llamativo del filme de Mark Dornford-May es la conversión de la historia apasionada y romántica de *Carmen* en otra realista y delatora de la violencia contra la mujer en un país africano. Efectivamente, aunque el personaje de Carmen aparezca retratado como miembro del lumpen de la ciudad, el verdadero generador del conflicto es Jongi. Descrito

por el director del filme como un hombre sumamente religioso, tras su falsa fe sólo se esconde un carácter violento que encuentra en su relación con Carmen una vía de escape. Recordemos los antecedentes turbios de Jongi en asuntos amorosos que desembocaron en el crimen pasional de su propio hermano.

Mark Dornford-May trastoca por completo la esencia de los dos personajes de Mérimée / Bizet, intercambiándoles algunos rasgos muy poderosos de sus personalidades. Así, el desequilibrio que figuradamente representa Carmen en la novela y en la ópera está encarnado en el filme en el personaje masculino, expresando la volubilidad, fragilidad y límites borrosos de los conceptos orden / caos, expresados, a nuestro entender, con precisión por la pluma de Mérimée. Carmen aparece en esta versión como un personaje cabal y centrado. Ciertamente, a pesar de vivir en un mundo marginal que impregna su particular sentido de la moral, la mujer no se presenta como un ser endiablado que guía al hombre por el camino del mal. El propio Jongi ya había transitado por él antes de conocer a Carmen; su relación sólo es un peldaño más hacia su propia destrucción, iniciada mucho antes.

Este concepto que fluctúa subterráneamente por la obra sudafricana genera cierta incoherencia con el original operístico cuando se transcriben los diálogos cantados con fidelidad, pues estos apuntan al significado originario de Carmen y José. Damos a este hecho sólo un valor anecdótico pues el espectador puede discernir perfectamente un discurso de otro y alcanzar a comprender sin problemas el auténtico mensaje del filme de Mark Dornford-May.

Luis Navarrete