

Cuando Carmen se llama Conchita, Phyllips, Lola o Cora.

Las hijas cinematográficas de Carmen

Inmaculada Gordillo

Aunque el personaje central de *Carmen* de la novela de Prosper Mérimée o de la ópera de Bizet, ha sido objeto de numerosas adaptaciones, recreaciones e inspiraciones cinematográficas, en este capítulo nos centraremos en rastrear los elementos comunes de la popular gitana dentro de películas que no reflejan directamente la influencia del relato de Mérimée, pero que organizan un personaje con claros elementos de familiaridad y concomitancia con ella.

Si muchas de las características del paradigma de Carmen pueden resolverse en lo que en literatura primero y, años más tarde, en el cine se constituyó como el estereotipo de la *mujer fatal*, resulta evidente que en numerosas películas del género negro clásico - heredero de la novela negra y *habitat* natural de la *femme fatale*- se puedan rastrear mujeres con rasgos de personalidad y de actuación parecidos a Carmen. Hay que tener en cuenta que el decadentismo del siglo XIX concentró en esta figura las encarnaciones del mal que tradicionalmente se venían asociando a la mujer, representándola como “terrible y amenazadora” (Pedraza, 2003: 309).

La sensualidad que embauca a hombres que hasta entonces habían mantenido una conducta intachable hasta situarlos al otro lado de la ley, y el consciente poder de seducción unido a la incapacidad de entrega absoluta son las características básicas del estereotipo, que tiene su principal determinación en el mito de la *femme fatale* o *vamp* de la que “Carmen es una variedad étnica” (Guarinos, 2007: 107). Como señala Antonio Weinrichter, “la *femme noire* es como la mansión de Jean Simmons en *Cara de ángel*: una bonita fachada con un precipicio detrás” (2003: 415). Resulta, por tanto, indispensable recordar que el estereotipo vive una época de esplendor en el cine de los años 30 a 50 del siglo XX, donde se pueden rastrear decenas de mujeres fatales, con mayor o menor peso dentro de cada filme: Lulú (Louise Brooks), de *La caja de Pandora* (Georg Wilhelm Pabst, 1929), Lola (Marlene Dietrich) de *El ángel azul* (Josef von Sternberg, 1930), Brigid (Mary Astor) de *El halcón maltés* (John Huston, 1941), Ellen Grahman (Veronika Lake) de *El cuervo* (Frank Tuttle), Kitty March (Joan Bennett) de *Perversidad* (Fritz Lang, 1945), Coral Chandler (Elizabeth Scott) de *Callejón sin salida* (John Cromwell, 1946), Kitty Collins (Ava Gardner) de *Forajidos* (Robert

Siodmak, 1946), Kathie Moffet (Jane Greer) de *Retorno al pasado* (Jacques Tourneur, 1947), Diane (Jean Simmons) de *Cara de ángel* (Otto Preminger, 1953), Vicky (Gloria Grahame) de *Deseos humanos* (Fritz Lang, 1954), o Nicole (Simone Signoret) de *Las diabólicas* (Henri G. Clouzot, 1955), por citar solamente algunas.

Entre todas ellas llama fuertemente la atención, por su conexión con Carmen, el personaje de Phyllis en *Double Indemnity* (*Perdición*), dirigida en 1944 por Billy Wilder.

Como en la novela *Carmen*, donde las andanzas de la cigarrera son narradas a partir del testimonio de don José, su presa masculina, -un hombre prisionero en una cárcel española, destrozado y a punto de ser ajusticiado- en *Perdición* también Walter Neff (Fred MacMurray) el hombre “víctima” de la bella sin corazón, relata los hechos mientras graba su confesión. Así, mediante un *flash-back* va repasando todos los sucesos desde el mismo momento en que conoce a Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck), de igual modo que don José recuerda el día en que por primera vez contempla a la cigarrera (“levanté los ojos y la vi. Era un viernes, nunca lo olvidaré”. Mérimée, 1989: 134). Si el militar no puede apartar de su mente el perfume de la flor de casia que Carmen llevaba “en la comisura de la boca”, Neff no puede olvidar la pulsera que Phyllis lucía en su tobillo, al final de sus largas y bien torneadas piernas.

El paralelismo entre don José y Walter Neff es bastante evidente; ambos se sitúan del lado de la ley hasta conocer e intimar con la bella: don José era un joven militar con una prometedora carrera y Walter un avisado trabajador de una aseguradora que al destacar entre los demás vendedores su jefe le propone un ascenso. Ambos tiran su carrera por la borda a partir de dos hechos: el primero es una desobediencia a las normas empujados por la bella seductora (don José deja en libertad a Carmen cuando la lleva prisionera para su ingreso en el calabozo después de una reyerta con otras cigarreras, y Walter Neff engaña a un cliente -el marido de Phyllis- haciéndole firmar a escondidas una póliza por accidente, que él no deseaba). El segundo hecho delictivo de los dos personajes masculinos no tiene vuelta atrás: es un asesinato, que aunque fortuito, espontáneo y producto de los celos por parte de don José y planificado, por codicia y a sangre fría por parte de Neff, en ambos casos es a causa de la mujer incitadora o instigadora. Ella consigue reiteradamente que el hombre seducido se salte la ley, situándolo al otro lado de ésta, hasta una posición de no retorno y, también en ambos casos - en *Carmen* y en *Double Indemnity*- la “perdición” del hombre bueno embaucado

lleva consigo la muerte de la bella seductora. El mismo Walter se ocupa de vaciar dos balas del cargador de la pistola de Phyllis en el sensual cuerpo de su amante y don José da dos puñaladas a Carmen con la navaja del tuerto, su marido ya muerto en una pelea con el navarro. Tras el homicidio, don José se dirige al primer puesto de guardia, en Córdoba, donde confiesa y se entrega. Del mismo modo Walter, tras disparar sobre su amante y dejarla muerta en su propia casa, se marcha a hacer su larga confesión para su compañero de trabajo, Barton Keyes (Edward G. Robinson).

Concomitancias parecidas aparecen en *El diablo es una mujer* (1935) de Joseph von Sternberg que, como el filme de Luis Buñuel *Ese oscuro objeto de deseo* (1977), desarrollan su historia a partir de la novela *La mujer y el pelele* de Pierre Louÿs. En la película de Sternberg también -como en *Carmen* y en *Perdición*- los hechos son relatados por el hombre-víctima, organizando la disposición discursiva en el relato a modo de *flash-back* rememorativo, para que un tercero los escuche: el viajero en primera persona de Carmen por un lado, Keyes -el responsable de comprobar los accidentes de la aseguradora en *Perdición*- por otro, o Antonio Galván, un joven oficial en *El diablo es una mujer*. En los tres casos estamos ante narradores autodiegéticos -protagonistas centrales de los hechos- y narratarios homodiegéticos, implicados en la acción, en mayor o menor medida.

Con algunos matices diferentes se muestra *Ese oscuro objeto de deseo* pues aunque de nuevo nos encontramos con el hombre-pelele relatando su comportamiento en un pasado reciente a causa de una mujer seductora, esta vez el narratario al que dirige sus hazañas no posee ningún peso en la acción ni se relaciona con otros elementos de las tramas. En este filme Mathieu (Fernando Rey), un caballero maduro, durante un viaje en tren de Sevilla a Madrid narra a sus compañeros de vagón sus debilidades con Conchita, una joven y bella bailarina española con residencia en París, con quien mantiene unas relaciones tormentosas marcadas por una fuerte atracción sexual y una obsesión por su incapacidad para consumir ese deseo.

La Conchita de *La femme et le pantin*, sin ser gitana, es muy parecida a Carmen: consciente de su feminidad y sensualidad, maneja sus armas de mujer en beneficio propio para someter a los hombres a su propia voluntad. Y Mateo, el pelele manteado según el célebre cuadro de Goya, es un hombre destruido a causa del enorme poder erótico que ella ejerce. Un poder que se disfraza de enigmático en la obra de Buñuel, al marcar la personalidad de Conchita desde la dualidad de dos actrices, con físicos bien

diferentes que van desde la carnalidad pasional de Ángela Molina hasta la limpia belleza serena de Carole Bouquet. La personalidad compleja de la joven seductora se refleja en la caótica elección de la actriz que en cada momento interpreta la escena, ya que no coincide siempre la misma para la faceta dulce y cariñosa y la otra para la calculadora y fría. La ambigüedad de la mujer fatal es definida por José Antonio Hurtado como un “explosivo cóctel de erotismo y muerte, sexo y violencia, deseo y destrucción” (2003: 253) y es difícil mostrarla de forma más evidente: la innovación de Buñuel en relación a la confusión y mezcolanza de actrices otorga al personaje una dimensión lúdica, misteriosa, equívoca y ambigua pocas veces superada.

La novela de Pierre Louÿs ha sido objeto de múltiples y variadas adaptaciones, pues, como señala Guillermo Cabrera Infante, comparando la obra de Mérimée con *La femme et le pantin*, “Carmen es una figura trágica y por eso sirvió a ese arte de tragedias, la gran ópera. Conchita es una figura de melodrama y por eso ha sido reclamada por el cine”¹. Además de las obras de Sternberg (1935) y Buñuel (1977) hay que citar *The woman and the puppet*, de Reginald Barker (1920) o *La femme et le pantin*, de Jacques Baroncelli (1928), interpretada por Conchita Montenegro. Julien Duvivier elige el mismo título para la versión que dirige en 1958 y, en 1990, Mario Camus realiza para TVE *La mujer y el pelele*, con Pierre Arditi, Maribel Verdú y Antonio Flores.

Recordemos que dentro del paradigma del mito de Carmen encontramos el exotismo - acrecentado por su origen hispano- y la capacidad de seducción, que se materializaba en su exhibición como bailarina. Las adaptaciones de la obra de Louÿs mantienen ambos elementos y así el origen español -que en contraste con otra cultura implica elementos de exotismo- junto con la afición de Carmen por el baile se mantienen en algunos filmes como el de Buñuel, o en *El ángel azul* (Josef von Sternberg, 1930) donde aunque no se especifique el origen geográfico de la bailarina, su nombre Lola Lola ofrece claras connotaciones hispanas. Es curioso cómo, justo al lado del cabaret donde actúa la artista, vemos una tienda pequeña con un letrero donde dice “Cigarren”, estableciendo un -tal vez- voluntario guiño con la profesión de Carmen.

¹ CABRERA INFANTE, Guillermo: *Las mujeres y el pelele* en <http://www.ctv.es/USERS/borobar/pantin.htm>

También como bailarina española se sitúa, al comienzo de la película, el personaje de María Vargas en *La condesa descalza* (1954), de Joseph Leo Mankiewicz, que aunque no se trata de una *femme fatale* se pueden rastrear otros paralelismos con Carmen. Como el personaje de Mérimée, la belleza de María atrae poderosamente a los hombres, aunque por su carácter enigmático no termina enamorándose de ninguno: se considera un ser libre que lucha constantemente por su independencia en un mundo de normas (simbolizadas en los zapatos) en el que ella se empeña por mantenerse descalza. Sus amoríos son incontables, pero su matrimonio con el conde Torlato-Fabrini la conduce a la tragedia: como Carmen, es asesinada por su hombre, movido y enloquecido por los celos. Así, el conde -escortado por los *carabinieri* desde el principio del filme- rememora en el cementerio (junto con otros hombres relacionados con ella) todos los sucesos que le llevaron a cometer el asesinato.

Asimismo la película de Sternberg *El diablo es una mujer* se desarrolla en España. Como en el libro de Pierre Louÿs, al exotismo del país se le añaden las fiestas de carnaval celebradas al comienzo de la acción, y los personajes -Concha Pérez, la bella seductora, y Antonio Galván, el joven militar- aparecen en la primera secuencia ataviados con máscaras. Concha, como Carmen, es una empleada de la fábrica de tabacos que ya había seducido y destruido a don Pascual, un maduro oficial de la Guardia Civil, quien advierte a su amigo Antonio sobre los peligros de la dama. Pero las desdichas de don Pascual no disuaden al joven, quien acude a la cita para cortejar a Concha provocando así entre los dos hombres una fuerte rivalidad; ésta acabará en un duelo donde don Pascual aprovechará para que su amigo Antonio le dispare.

En el caso de Lulú (Louise Brooks), de *La caja de Pandora* (Georg Wilhelm Pabst, 1929), el personaje central también había sido, en sus orígenes, una bailarina de revista. Lulú es una mujer libre, seductora, alegre y amoral, entregada a los placeres del amor con hombres -de cualquier edad y condición- o mujeres. Su desinhibida actitud con todo tipo de placeres y su personalidad irresponsable la conducen hasta el asesinato, causando la perdición de todos los hombres que caen enamorados a sus pies. Aunque el final edificante la lleva, como la Carmen de Mérimée, a ser la víctima de los elementos pasionales que suscita.

Al igual que María, Conchita y Lulú, también Gilda (Rita Hayworth) baila, y como Lola, a su vez, interpreta música con una voz llena de sensualidad en el filme *Gilda* dirigido por Charles Vidor en 1946. Como Carmen, Gilda es una mujer indomable, de

gran belleza y con un punto de descaro que nos recuerda claramente a la gitana. También el personaje de Vidor se siente libre y es consciente de su poder erótico con los hombres, a los que considera juguetes en sus manos: “Hago lo que quiero, cuando quiero y con quien quiero”, decía sin rubor. Además, Gilda posee -como Carmen- una ambigüedad que la hace parecer como ángel o demonio indistintamente y que provoca fuertes sentimientos marcados por los celos en quien a ella se acerca. La bofetada que Johnny Farrell (Glenn Ford) le propina nos recuerda los ataques de ira, de celos y de enfado que don José describe al narrar sus aventuras con Carmen, a la que también agrede físicamente: “Tuvimos una disputa violenta y la pegué. Ella palideció y lloró” (Mérimée, 1989: 175).

En el filme *Obsesión*, (*Ossessione*, Luchino Visconti 1942) la joven y bella Giovanna (Clara Calamai) no es española ni bailarina, pero posee elementos en común tanto con la Carmen de Mérimée como con la Phyllis de *Perdición*. Se trata de una mujer que seduce a un hombre, utilizándolo para que actúe en su propio beneficio: deshacerse de su marido anciano y así cobrar un seguro importante a su muerte. El engañado es el joven Gino Costa (Máximo Girotti). Como en *Carmen* y *Perdición* la mujer muere y el hombre acaba en manos de la justicia. Una trama similar basada en el triángulo amoroso compuesto por dos hombres -uno viejo y asentado económicamente y otro más joven y atractivo- y una seductora e infiel mujer que pretende deshacerse de su esposo y quedarse con su dinero, puede encontrarse en un número considerable de filmes, entre los que destacaremos otras versiones de la novela de James M. Cain en la que se basaba Visconti, las otras dos adaptaciones de *El cartero siempre llama dos veces* (Tay Garnett, 1946 y Bob Rafelson, 1981), *Fuego en el cuerpo* (Lawrence Kasdan, 1981), *La dama de Shanghai* (Orson Welles, 1948) y *Chinatown* (Roman Polanski, 1974). Para conseguir sus objetivos la mujer -Cora (Lana Turner o Jessica Lange), Matty (Kathleen Turner), Elsa Bannister (Rita Hayworth) y Evelyn (Faye Dunaway)- utiliza al hombre, que seducido y engañado, se convertirá en un pelele sin voluntad propia capaz de llegar a cualquier extremo, hasta el punto de cometer un asesinato. En todos los casos, el tono de tragedia remata el final del relato con las muertes de las bellas fatales y así ni el crimen, ni la ambición, ni el engaño quedan impunes.

Del mismo modo aparece la protagonista del relato *Lady Macbeth of Mtsensk District* del ruso Nikolai Leskov, que inspiró varios filmes, entre los que destaca *Lady Macbeth en Siberia* (Andrzej Wajda, 1961). En él, una mujer adúltera, seductora y asesina instiga

-al igual que hacía Carmen- a sus amantes a cometer los crímenes más execrables. Termina convenciendo al seducido para que asesine a su marido².

También la perversidad de la mujer, unida a su fuerza seductora que lleva a la perdición del hombre-pelele, es la trama de *Lolita*, la película que en 1962 dirigió Stanley Kubrick según la novela de Vladimir Navokov (1955) con James Manson y Sue Lyon. En 1997 Adrian Lyne hizo una nueva adaptación, con Jeremy Irons y Dominique Swain.

Otras bellas perversas que responden esta vez al arquetipo latino de mujer fatal podemos encontrarlas en el personaje de Teresa, interpretado por Maria Félix en *La mujer sin alma* (Fernando de Fuentes, 1943): es una bella mujer de clase media que utiliza a los hombres, jugando con sus sentimientos, para ascender socialmente. O la malvada María (Gina Lollobrigida), capaz de todo por dinero en *La mujer de paja* (Basil Dearden, 1964).

Por otro lado, el carácter infiel de Carmen permite emparentar la novela de Mérimée con filmes basados en novelas como *Madame Bovary* (Gustave Flaubert, 1857) que dio origen a varias películas, entre las que destacan las versiones de Jean Renoir (1933), Vincente Minnelli (1949), Claude Chabrol (1991) y Tim Fywell (2000). Y el gran poder de seducción de la gitana la relaciona con filmes basados en figuras históricas y míticas como *Cleopatra*, de Joseph Leo Mankiewicz (1953) o las distintas versiones de *Salomé* dirigidas por Charles Bryant (1923), William Dieterle (1953), Ken Russell (1998) y Carlos Saura (2002).

Las “Carmenes” de finales del siglo XX

En las dos últimas décadas del siglo XX encontramos otros filmes con elementos que remiten a la *Carmen* de Mérimée, manteniendo relaciones con muchas de las películas señaladas a lo largo de este artículo. Tal vez las diferencias vengan dadas, sobre todo, por la incorporación, en las películas más contemporáneas, de elementos de fuerte carga sexual, con escenas mucho más explícitas que las del cine clásico. A pesar de ello mantienen el trasfondo trágico y amoroso con la mujer fuerte, hermosa, inteligente y

² Puede ampliarse en “Shakespeare compra palomitas. Adaptaciones filmicas de *Macbeth*” en *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*. Núm. 5. Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, Sevilla, 2007.

seductora como eje central sobre el que pivota la posesión de hombres débiles y sumisos mediante las armas de la bella. La Carmen de finales de siglo se entrega salvajemente, suelta tacos a discreción y siempre lleva la iniciativa sexual. Demuestra tener cerebro criminal y cuerpo para el placer. Pero por lo demás, sigue fumando, mintiendo compulsivamente y continúa resultando retorcidamente fascinante para determinados hombres, a pesar de ser venenosa y perversa. Aunque sólo se ama a sí misma, “el hombre se rinde a la atracción sexual ejercida por una bella cruel y caprichosa a cambio de un placer exquisito, pese a que éste supone la muerte o, como mínimo, la pérdida de su credibilidad como macho dominador” (Martín, 2002: 180).

Además de la citada obra de Kasdan, *Fuego en el cuerpo* -un *remake* inconfesado de *Double Indemnity* de Billy Wilder- podemos encontrar seductoras sin escrúpulos en *Las amistades peligrosas* (Stephen Frears, 1988)³, *Nikita* (Luc Besson, 1990), *La última seducción* (John Dahl, 1994), *L. A. Confidencial* (Curtis Hanson, 1997) o dos cintas que remiten, inevitablemente, al filme *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock: *Instinto básico* (Paul Verhoeven, 1992) y *Femme fatale* (Brian de Palma, 2002). Todas ellas hacen pivotar la acción en torno a mujeres bellas, seductoras y llenas de encanto que conocen perfectamente su poder de manipulación sobre la voluntad de cualquier hombre, quien -desestimando su inteligencia- solamente las considera como un animal bello. La ambición y falta de prejuicios morales terminan por dibujar unas *femmes fatales* cercanas a la Carmen ideada por Mérimée. En *Las amistades peligrosas* la marquesa de Merteuil (Glenn Close) usa a su amante (John Malkovich) como brazo ejecutor de sus maldades. En *La última seducción* Bridget Gregory (Linda Fiorentino) es una mujer ambiciosa y amoral que utiliza a los hombres como objetos sexuales, y tras robarles o aprovecharse de ellos para sus oscuros propósitos, sin ningún tipo de escrúpulos los abandona o se deshace de ellos. En *Instinto básico* encontramos una historia de posesión en torno al detective Nick Curran (Michael Douglas), un hombre débil y traumatizado, dominado por una sensual y ambigua novelista llamada Catherine Tramell (Sharon Stone). La película se caracterizó por la fuerte carga sexual y por

³ Aunque la película de Stephen Frears, con Glenn Close y John Malkovich sea la más popular de todas las versiones cinematográficas de la novela epistolar de Pierre Choderlos de Laclos, centrada en las manipulaciones de los círculos aristocráticos franceses en el XVIII, no podemos olvidar *Las amistades peligrosas* (1959), de Roger Vadim, con Jeanne Moreau y Gérard Philipe, *Valmont* (1989), de Milos Forman con Colin Firth y Annette Bening, *Cruelles intenciones* (1999), de Roger Kumble con Ryan Phillippe y Sarah Michelle Gellar o *Scandal - Joseon namnyeo sangyeoljisa* (2003), de Je-Yong Lee con Bae Yong-Jun y Lee Mi-Suk.

mostrar un personaje femenino fuerte y dominador, con tendencias destructoras -una mantis religiosa- al igual que Carmen, que además se identifica por su inteligencia y su enorme y explícita carga erótica. La Trammell (volvió a actualizar el mito de la mujer fatal, el arquetipo de la mujer seductora calculadora y asesina, pues

“cuando se podía pensar que varias décadas de liberación sexual y de feminismo habían conseguido que dichos arquetipos pasaran a mejor vida, la popularidad sin precedentes del personaje de Catherine Trammell demostró que sus significados seguían teniendo gran relevancia cultural” (Deleyto, 2003: 147).

Otra célebre perversa de finales del siglo XX la encontramos en el personaje de Alex (Glenn Close) de *Atracción fatal* (Adrian Lyne, 1987). En este filme se establece una fuerte contraposición entre Beth (Anne Archer), esposa de Dan (Michael Douglas), una mujer que no trabaja fuera de casa, definida de forma tópicamente femenina, además de dulce, maternal, cariñosa y solícita. Alex, en cambio, es la mujer masculinizada, fuerte y áspera, con un trabajo de hombres, siempre rodeada por ellos e incluso con un nombre masculino. La esposa de Dan es como Micaela, el personaje de la ópera *Carmen* de Bizet, un ejemplo de mujer sencilla, dulce y buena en contraposición a Carmen, que aparece representada como el diablo. Aunque *Atracción fatal* posee un contexto sociocultural determinado -la defensa de la monogamia y de la estricta moral sexual en la era Reagan (marcada por el descubrimiento del sida)-, termina reforzando unos estereotipos sexistas en los que la mujer libre, soltera, dueña de su vida y de su cuerpo acaba siendo una neurótica peligrosa y desequilibrada con un final trágico. Resulta curioso, además, que en uno de los dos finales que se rodaron -el descartado para su exhibición comercial- Alex se suicidaba, culpabilizando a Dan de su muerte, como si se hubiese tratado de un asesinato. Él es arrestado entonces, con un final semejante al de la obra de Mérimée: la mujer origen de la perdición del hombre acaba muerta, y éste en la cárcel.

En el cine español escasean los personajes relacionables con Carmen si exceptuamos las adaptaciones directas. Podríamos citar el caso de *Días contados* (Imanol Uribe, 1994)⁴, o *Matador* (Pedro Almodóvar, 1986) donde se refleja -al igual que en la obra de Mérimée- la fatalidad unida al eterno y universal tema del amor y la muerte, mezclados

⁴ Véase el capítulo titulado...

con un elemento de folclorismo español. Pero tal vez sea Vicente Aranda el director español que más veces se ha acercado al reflejo de la mujer bella, seductora y malvada, sin ningún tipo de dependencia romántica hacia el hombre. En *Intruso* (1993) la protagonista (Victoria Abril) se debate entre dos hombres, el padre de sus hijos y ex-marido (Antonio Valero e Imanol Arias), mientras que en *Fanny Pelopaja* (1984) refleja una tragedia de “muerte, pasión y locura” (Angulo, 1997: 67) donde la protagonista (Fanny Cotteçon) se vengará de un hombre a partir de la mentira y el disimulo. Pero será en *Amantes* (1991) donde Aranda desarrolle más claramente el personaje de la mantis religiosa: Luisa (Victoria Abril) convierte a Paco (Jorge Sanz) en un juguete sin voluntad después de seducirlo. La dependencia sexual del inexperto personaje masculino en contraste con la experiencia y el dominio de la situación de la bella seductora y el elemento trágico del filme, acercan esta película al mito universal de la obra de Prosper Mérimée.

Bibliografía

ANGULO, Jesús (1997): “Algunas malas del cine español” en *Nosferatu. Revista de cine*, nº 23, pp. 64-69.

BELLUSCIO, Marta (1996): *Las fatales ¡Bang! ¡Bang! Una mirada de mujer al mundo femenino del género negro*. Valencia; Editorial La Máscara.

BORNAY, Erika (1990): *Las hijas de Lilith*, Madrid, Ediciones Cátedra.

CABRERA INFANTE, Guillermo: *Las mujeres y el pelele* en <http://www.ctv.es/USERS/borobar/pantin.htm>. (Consultado el 12.05.08)

COLAIZZI, Giulia (ed.) (1995): *Feminismo y teoría fílmica*, Valencia, Episteme.

COLMENA, Enrique (1996): *Vicente Aranda*, Madrid, Ediciones Cátedra.

DELEYTO, Celestino (2003): *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*, Barcelona, Paidós.

DIJKSTRA, Bram (1986): *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate.

GORDILLO, Inmaculada (2007): "Shakespeare compra palomitas. Adaptaciones fílmicas de *Macbeth*" en *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*. Núm. 5. Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, Sevilla.

GUARINOS, Virginia (2007): "Mujeres en proyección. La mujer en el cine. Teoría fílmica feminista" en LOSCERTALES, Felicidad y NÚÑEZ, Trinidad (coords.): *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información*, Madrid, Siranda Editorial, pp. 91-113.

HERRERA, Ramón (2005): *Cine y mujer. De Uztegui a Kalandar (1595-2001). Un círculo inconformista en 80 mundos de mujer*, Pamplona, La Cineclopedia.

HURTADO, José Antonio (2003): "Sombras de sospecha" en DOMÍNGUEZ, Vicente (coord.): *Imágenes del mal. Ensayos sobre cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, Madrid, Valdemar.

KAPLAN, E. Ann (1998): *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid, Ediciones Cátedra.

KUHN, Annette (1991): *Cine de mujeres. Feminismo y cine*, Madrid, Ediciones Cátedra.

LAURETIS, Teresa (1992): *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid, Cátedra.

MARTÍN, Sara (2002): *Monstruos al final del milenio*, Madrid, Alberto Santos Editor.

MÉRIMÉE, Prosper (1989): *Carmen*, Edición de Luis López Jiménez y Luis Eduardo López Esteve, Madrid, Ediciones Cátedra.

PEDRAZA, Pilar (2003): "Vampiras posmodernas. El mal como malentendido" en DOMÍNGUEZ, Vicente (coord.): *Imágenes del mal. Ensayos sobre cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, Madrid, Valdemar, pp. 309-331.

POYATO, Pedro (2006): "De la Carmen de Mérimée a la Conchita de Buñuel en *Ese oscuro objeto de deseo*", en *Annali Online di Ferrara - Lettere*, Vol 2, pp. 158-170.

RAMÓN TRIVES, Francisco y PRÉNERON VINCHE, Paula (2006): *Un mito español en la literatura francesa: La Carmen de Mérimée*, Alicante, Publicaciones de la Universidad.

VV. AA. (1990): *Diablasas y diosas (14 perversas para 14 autores)*, Barcelona, Laertes.

WEINRICHTER, Antonio (2003): "La *femme noire* y otras chicas malas" en DOMÍNGUEZ, Vicente (coord.): *Imágenes del mal. Ensayos sobre cine, filosofía y literatura sobre la maldad*, Madrid, Valdemar, pp. 403-424.