

*Carmen y la libertad*¹, de Basilio Martín Patino

Virginia Guarinos

Rafael (Joaquín Luqui) es un especialista en música que conduce un documental en el que cuenta cómo llegó a sus manos un proyecto de montaje de la ópera *Carmen*. Todo comenzó cuando el Consorcio Andalucía Ópera contrata al director de escena Stephan Lupasko (John Drummond) como responsable de ese proyecto. Dicho director escénico aterriza en Sevilla en el tren de alta velocidad con sus dos colaboradores, donde es recibido por su ayudante española, Berta (Lucina Gil), y el productor, Francisco (Juan Margallo). Lupasko es acompañado también desde la estación por una nube de periodistas que lo siguen y entrevistan en sus primeros momentos en la ciudad. La expectación que ha levantado la presencia del director, con fama de conflictivo, viene acompañada por la sorpresa que suponen sus dos ayudantes, ambos reputados especialistas en sus áreas de trabajo: James Duncan (Ian Duff) en organización de espectáculos de conciertos de rock, de grupos como Rolling Stones o U2, y Gabriel Ecco (Patrick Groves), en publicidad e infografía.

Con este equipo de dirección, Lupasko se pone a trabajar documentándose sobre la época, los espacios y las costumbres del entorno de la Carmen real. Esta primera fase de preproducción le lleva a recorrer espacios emblemáticos de la ciudad y a hacer un repaso por su historia a través de fotografías, grabados, cuadros, imágenes cinematográficas antiguas, libros; del mismo modo, se repasa la historia de la escenografía operística, su ambiente y sus dificultades. Tras una visita al Auditorio de La Cartuja, supuesto escenario del montaje, comienza el trabajo de estos dos colaboradores extranjeros. Su función será la de crear escenarios virtuales para visualizar la ópera y su escenografía previamente a la realización de maquetas y decorados. Al poco tiempo, el innovador director de escena, enfermo de SIDA en fase terminal, es ingresado en una clínica de

1. Esta Carmen es uno de los capítulos de la serie *Andalucía, Un siglo de fascinación*, de Basilio Martín Patino para Canal Sur Televisión. El capítulo ha sido ya publicado con anterioridad en el volumen que este equipo de investigación realizó en 2006. Los coordinadores de este libro han considerado oportuno incluirlo en el trabajo actual al entender que una obra general sobre Carmen debía contar con este estudio.

Suiza. El contrato blindado de Lupasko y el deseo de sus colaboradores de seguir trabajando con él obligan al Consorcio a seguir con el proyecto. Como no podía ser de otro modo, sus colaboradores montan un entorno tecnológico en su habitación del hospital y continúan las sesiones de trabajo a través de videoconferencia. La situación de trabajo, inusual en el medio operístico, se prolongaba más de lo esperado en el tiempo y aumentaba el gasto previsto, de tal manera que el Consorcio, a través de Francisco, termina por "sugerir" a Lupasko su retirada de la producción. El director, agónicamente creativo y firme, renuncia a sus derechos, aunque sigue trabajando en ello para que los nuevos responsables puedan usar sus ideas en éste que sabe que es su último trabajo. Con imágenes de la muerte de Carmen se sugiere la muerte de Lupasko y llegada del proyecto a manos de Rafael, que nos lo ha contado.

COMENTARIO

Esta es la línea argumental objetiva de lo que se puede ver bajo el título del capítulo *Carmen y la libertad*. Pero si alguien solicitara que le contaran la película, habría que decirle, como mínimo, primero que no es una película, que tampoco es un documental, ni un docudrama, o todos a la vez; y después, habría que contarle varias historias: la de Carmen, la del mundo de la producción operística, la de las cigarreras y Sevilla. Y si además nuestro interlocutor quisiera saber no sólo por la significación sino también por el sentido, habría que hablarle de la libertad o las libertades: la libertad moral, la libertad creativa, la libertad de la mujer, la libertad de la tecnología. Esta complicación en la sistematización de lo visto para hacerlo narrable no es más que la consecuencia de la complejidad diegética del propio texto.

El capítulo de la serie, el más largo (una hora cuarenta minutos), se construye de forma fragmentaria, no lineal, a partir de una gran cantidad de materiales audiovisuales de muy diversa procedencia, materiales, como es del gusto de Patino, que terminan por construir un gran puzzle con un sentido rotundo, profundo, incontestable. Y eso que era sólo un divertimento. En las propias palabras de Basilio Martín Patino, "no son películas, son simples divertimentos, no tienen ningún afán trascendente"². De verdad que Basilio es un artista-creador, sólo los artistas crean por divertimento y alumbran productos como *Carmen y la libertad*: objetos trascendentes, aunque no lo haya pretendido su autor, más aún cuando quien lo analiza y escribe es mujer y andaluza y quiere seguir siendo libre, aunque no se llame Carmen.

Si grandes son los contenidos, igual de grandes son los procedimientos. Es difícil, por tanto, organizar este capítulo en función de dichos contenidos o de los procedimientos expresivos, del lenguaje audiovisual, especialmente teniendo en cuenta que

2. Bellido, 1996: 205.

ambos se llaman y se alejan, como Carmen atraía y empujaba a D. José para separarlo de ella, en una muestra más de lo seductor que es el caos, máxime si, en el fondo, es un caos en orden. Seguiremos, en un intento de sistematización, ni a uno ni a otro, ni en función de la expresión ni en función del contenido. Seguiremos las líneas de fuerza, que las hay y recorren y vertebran estas casi dos horas de perplejidad.

Las seducciones que tanto abundan en la obra del director salmantino recorren como seducciones realísimas esta pieza y marcan dichas líneas de fuerza: la **seducción física**, la carnal de Carmen; la **seducción moral**, la del divismo, la megalomanía, las envidias profesionales, los mercantilistas productores; la **seducción metafísica** o de lo irreal verosímil, la del documental, de lo real y lo verosímil luchando, de cuando lo verosímil es casi real, la pérdida de los marcadores convencionales de ficcionalidad. Lo bello, lo bueno y lo verdadero, las tres categorías. Y como elemento nuclear aglutinante: **creación y nuevas tecnologías**. En resumen: la libertad.

1. LA SEDUCCIÓN FÍSICA: *L'AMOUR EST ENFANT DE BOHÈME...*

De los apartados que hemos establecido es en éste donde reposa la fascinación andaluza de *Carmen y la libertad*. No podemos olvidar que estamos en un capítulo de una serie dedicada a Andalucía y, aunque la película es vehículo de otros muchos referentes, la memoria andaluza descansa en ella bajo la forma de un mito tópico de la Andalucía romántica de los viajeros, el de Carmen, y con ella, su época, su pensamiento, su comportamiento y sus costumbres. Y, si bien es cierto que Carmen, como Don Juan, es ya un motivo argumental del imaginario colectivo (tantas han sido sus adaptaciones, inspiraciones e hipertextualidades varias a cualquier tipo de medio y modos de representación), Patino acude y da vueltas a los orígenes de generación del mito, a Mérimée y, especialmente, a Bizet, a quien tanto debemos y quien tanto daño nos ha hecho en Andalucía. La Sevilla del siglo XIX, en contraste con la imagen romántica universalizada y mitificada en la obra de Mérimée y el propio personaje de Carmen, trascendido a la mujer andaluza, son las claves de este apartado. Como afirma Juan de Pablos (2003), "es una reflexión sobre la situación de la mujer en Andalucía, partiendo del personaje de la novela creada por Mérimée³ como representación universal del mito de la mujer andaluza. Con un montaje innovador y virtual, el episodio recrea la recuperación y reinterpretación de fragmentos de diferentes montajes y versiones cinematográficas de esta obra que popularizó la ópera de Bizet"⁴.

Sevilla queda representada en su ayer y su hoy. El vaivén entre tradición y modernidad, entre realidad y tópico, se observa desde el primer momento de la obra. Tras la cabecera, con los créditos, el primer plano ya es indicador. Con el fondo musical

3. Publicada por primera vez en 1847.

4. Estrenada en París en 1875.

de la ópera, el nombre de Carmen aparece rotulado en letras doradas con dos claves rojos ensartados sobre las imágenes del AVE recién llegado a la estación: pasado y presente, tradición y modernidad. Cuando Luqui-Rafael explica el proyecto, dice: “se trataba de hacer un montaje bastante especial de la ópera *Carmen* como representación más emblemática de la ciudad de Sevilla”. Efectivamente, diversas imágenes actuales hacen un repaso turístico por los lugares emblemáticos de la ciudad actual: la estación del tren de alta velocidad, Santa Justa, el hotel Alfonso XIII, sus coches de caballo, el parque de María Luisa, la Plaza de España, la Giralda, la Torre del Oro, la plaza de toros de la Real Maestranza de Caballería, frente a ella la estatua en bronce de Carmen, de 1973, el auditorio de la Isla de la Cartuja, reflejando una ciudad moderna que integra y hace convivir su pasado con su presente incluso desde el punto de vista arquitectónico. Pero el centro de gravitación es el edificio de la Universidad de Sevilla, que en 2005 celebra su quinto centenario, la antigua Fábrica de Tabacos, donde hoy, continúan el Rectorado y las Facultades de Geografía e Historia y Filología. Sus pasillos, sus patios, sus bibliotecas, su fachada principal custodiada por una representación escultórica de la Fama constituyen buena parte de las imágenes ofrecidas para contrastar el ambiente actual, lleno de la vida de nuestros jóvenes estudiantes, con el decimonónico. Con un gran alarde de documentación visual se repiten series de fotografías, grabados, cuadros y libros del edificio en el siglo XIX y XX, cuando aún era Fábrica de Tabacos y también estaba llena de vida, de mujeres que no llevaban libros y apuntes sino niños bajo el brazo, mantones, abanicos y flores en el pelo y no atendían lecciones magistrales sino que trabajaban las hojas de tabaco y liaban cigarrillos: las cigarreras. Los planos de detalle de la fachada sobre elementos arquitectónicos que hacen referencia al tabaco, su origen y tratamiento y las placas con rótulos que aún perduran sobre algunas puertas de los patios consiguen una imagen perfecta de fusión entre el pasado y el presente; allí, donde en algunos pasillos se lee “Aula XII”, “Aula Magna” y allí, donde en otros se lee “Montacargas nº 1”, “Almacén de elaborados nº 2” y “Capataces”, “Maquinista”, “Calabozo nº 1”, allí por donde hemos pasado y pasan, todavía sin leerlo o con extrañeza, los alumnos, que ya no son ni gitanas rebeldes, ni toreros valientes, ni abandonados oficiales.

Y así llegamos a Carmen, a través de su ciudad y de su espacio, de la Fábrica de Tabacos. A través de las reflexiones en voz alta de Lupasko, la imagen que se quiere dar de Carmen supone una reconstrucción del mito muy actual. Las últimas investigaciones, los últimos congresos y seminarios, e incluso adaptaciones cinematográficas, como la de Aranda, reivindicando, como hace el director de escena, una Carmen que trasciende la carnalidad, la obscenidad y la astucia, intentando superar el tópico. Decir Carmen es decir marginalidad, marginalidad de género, de raza y geográfica, por mujer, por gitana y por andaluza⁵. Concha Calleja (2003) en su investigación sobre la Carmen real nos habla de una mujer de Triana que luchó por sus ideales políticos junto al

5. Véanse al respecto los capítulos de libro reseñados en la bibliografía sobre la mujer andaluza en el cine.

General Riego y que fue cabecilla de reivindicaciones de los derechos de la mujer, lo cual supone una buena dosis de compromiso social y de valentía. En nada debe extrañarnos, porque Carmen, además de ser mujer, gitana y andaluza, era cigarrera. Ser cigarrera en Sevilla en el XIX y el XX marcaba personalidad. Las cigarreras eran lo que hoy llamaríamos un *lobby*. La conciencia colectiva de las cigarreras como grupo compacto bien se ve en las imágenes antiguas de cinematógrafo de principios del XX que nos ofrece Patino en uno de los bloques de la película. Ver salir a esa gran cantidad de mujeres por la puerta principal al final de su jornada laboral era todo un espectáculo para la ciudad, e incluso reclamo turístico para los visitantes.

Las cigarreras de Sevilla eran famosas por múltiples motivos. Eran mujeres independientes económica y moralmente. Por lo pronto, ser mujeres trabajadoras remuneradas les otorgaba una libertad de la que carecían muchas otras mujeres de la época. Y aunque podían ser encarceladas en los calabozos de la propia fábrica, contaban con otras ventajas laborales, como la posibilidad de llevar a sus niños pequeños para cuidarlos al tiempo que trabajaban. La caracterización de las cigarreras antiguas con sus mantones, el pelo recogido con ondas al agua y la flor en la cabeza no es falsa, como tampoco la fama del "relajo lingüístico y sexual", según se cita en el reportaje. Eran mujeres tan "libres de cuerpo como de lengua", un inmenso harén de mujeres, separadas de los hombres, para evitar conflictos, mujeres que trabajaban casi todas semidesnudas para soportar las altas temperaturas. Hasta seis mil cigarreras concentradas se podían llegar a encontrar en la fábrica de Sevilla. La mayoría de ellas fumadoras, recogían la herencia, tan glamourosa desde la existencia del cinematógrafo, de la mujer fatal con el cigarrillo en la mano, elemento de seducción y encantamiento. Y al tiempo, reivindicadoras laborales natas y muchas de ellas llamadas Carmen.

Lupasko pretendía reinterpretar a Carmen. Pero curiosamente las únicas personas que terminan cambiando su modo de interpretación del personaje son dos mujeres: Berta, la ayudante sevillana, y la intérprete de Carmen. Ningún personaje hombre, salvo Lupasko, parece interesado en esta desmitificación del personaje. Carmen no era una prostituta sino una mujer libre y poco común, que atrae y rechaza, que hace lo que quiere; no es una vulgar ramera, hay algo detrás de su sensualidad y provocación. Como parte del mito de la Andalucía romántica, fatalista, de bandoleros, tabernas, contrabando de tabaco y toreros, Carmen es la representante de la tendencia que, desde Washington Irving, iguala Andalucía a España. Esta es la herencia que Bizet copió de Mérimée, sin preocuparse por conocer en profundidad, ni en superficialidad, la Andalucía real. Lupasko, aunque reconoce la naturaleza asilvestrada y sensual de la joven, quiso optar por una Carmen que se mueve por impulsos de libertad. No es una mujer que persiga el daño por el daño, el placer por el placer. Es un ser libre, capaz de cualquier cosa por no perder o recuperar su libertad, lo que la convierte en un ser "fascinantemente amoral", como él dice. Se podría haber emparentado al personaje de Carmen con otras mujeres. Como afirma Utrera (1999: 172), hay "mujeres fatales que desde la literatura se convierten en heroínas de ópera, tales como Salomé (Wilde-Strauss)

o Lulú (Werderkingd-Berg)". Pero el trabajo del director con el personaje le lleva irremediablemente a tender un puente comparativo con otra mujer revolucionaria, eso sí, de otro "estilo". Y así es comparada con Mariana Pineda⁶, como mujeres luchadoras por la libertad y andaluzas. La intencionalidad de las imágenes seleccionadas de Mariana Pineda y las locuciones de Lupasko sobre ella –quizás también Patino–, hacen de la comparación una lucha desigual. Mariana Pineda queda como una señorita burguesa revolucionaria y mojigata. Las diferencias se hacen insalvables cuando Mariana dice en una de las secuencias: "jamás consentiré ir al patíbulo con las medias caídas", en contraposición a una Carmen capaz de decirle a Don José que podrá quitarle la vida, pero aun muerta será libre. Antes de terminarse de rodar la serie, Adolfo Bellido (Bellido, 1996: 160) decía que este capítulo sería "un cierre que deberá suponer el grito de libertad lanzado por una mujer a un mundo, que se niega a admitir sus transgresiones". Lo ha sido.

2. LA SEDUCCIÓN MORAL: *IL N'A JAMAIS CONNU DE LOI...*

Fuera del tópico andaluz, otro elemento preocupa y se desarrolla en esta obra. Y aunque no es un elemento andaluz sino más universal, sí está emparentado con el título del capítulo, la libertad. La libertad de creación. En este caso, Patino ha preferido ubicar el proceso de creación en el medio operístico. La tan criticada moral libertina de Carmen queda en nada al entrecruzarse con otras moralidades que aparecen en los contenidos, en la historia de este capítulo. Cualquiera de los ambientes donde hay creación existe inevitablemente también producción y exhibición/venta. Patino ha elegido el medio espectacular, y dentro de él la ópera, como podría haberlo hecho desde cualquier otro medio o modo de representación afectado por la industria cultural. El creador, los artistas, el producto y esta industria citada se hallan en la ópera, que es además el vehículo que ha universalizado el mito más que cualquier película o libro. Ha sido la ópera el vehículo de divulgación del tópico, incluso por encima de la obra de Mérimée. Y así, revisando el personaje de Carmen, Basilio Martín Patino aprovecha para revisar también el mundo de la ópera, un mundo elitista y también mitificado por el gran público, por el público común, como un espectáculo lejano y hasta fosilizado.

También para ilustrar lo operístico, la realización del vídeo se sirve de diversos materiales audiovisuales como tomas de imágenes de bocetos, de libretos, de directores de orquesta en pleno funcionamiento. Y sobre todo, de tres montajes de la *Carmen* de Bizet que se van simultaneando recreando pasajes de la obra especialmente significativos para la comprensión de esta nueva imagen de la cigarrera: el de Bernard Haitink, el de Peter Brook y el de Pilar Miró, creadores todos ellos polivalentes que han trabajado en cine, teatro y ópera, como lo hiciera también Zeffirelli, citado por Lupasko. Ya es

6. Es referida a través de imágenes de la miniserie para televisión, dirigida por Rafael Moreno en 1984, *Proceso a Mariana Pineda*, protagonizada por Pepa Flores.

bastante indicadora la elección de estas tres piezas; no son de artistas de un medio y de una sola sustancia expresiva; son creadores que utilizan los materiales que se les ofrezca o que busquen para dar forma a una creación, como también lo es Lupasko, cada vez más *alter ego* de Basilio Martín Patino.

Dicen que esta ópera, a pesar de ser una ópera decimonónica, es la más representada del mundo. Fue compuesta en principio como ópera cómica, de corte costumbrista, y parece que su pésima interpretación en el estreno encerró a Bizet en un estado de decaimiento del que no se recuperó. En palabras de Lupasko, bastante ciertas, el mayor encanto de la adaptación operística puede ser la tradición, mientras que las novedades pueden hacer alejarse al espectador. Lupasko comenzó documentándose escrupulosamente para poder aunar en su propuesta escénica la nueva tecnología con la tradición. El objetivo era hacer un texto global con las óperas donde aparecía Sevilla: *Figaro, Fidelio, El Barbero, La fuerza del destino, Don Juan de Mañara*. Las propias reflexiones del director son suficientemente elocuentes: "el director de ópera ha de experimentar e innovar a la altura de su tiempo. Los compositores del XVIII y XIX no pretendían halagar los gustos de su público. Ni nosotros ahora, con las posibilidades escénicas que tenemos. Wagner concibió escenografías imposibles de desarrollar entonces: las valquirias cabalgando en corceles voladores...las doncellas del Rhin guardando su tesoro... Mucha gente no entendía los montajes de Wieland en Bayreuth ¡Le acusaban de traicionar el espíritu de su abuelo! Lo que no nos podemos permitir ni ahora ni cuando yo trabajaba con Wieland es que por supeditarlo todo al éxito, la rutina se haga dogma y domine las puestas en escena". Con esta crítica al anquilosamiento creativo en aras del éxito asegurado, nuestro Lupasko opta por la experimentación que le ofrecen las nuevas tecnologías, la virtualidad de la infografía en el diseño de espacios y hasta en personajes para visualizar la obra antes siquiera del comienzo de los ensayos. Perder el miedo a la tecnología y sacar partido de lo que la técnica te ofrece es algo sobre lo que Patino, no ya Lupasko, sabe sobradamente. Las imágenes seleccionadas de los montajes citados se corresponden con el encuentro entre Carmen y D. José tras la pelea de Carmen con una compañera, el encuentro entre Micaela y D. José, la confesión de enamoramiento de Carmen, la despedida y discusión entre Carmen y D. José tras un encuentro sexual. Y, por su puesto, la muerte de Carmen apuñalada. Todas ellas se alternan con las imágenes sintéticas de los mismos pasajes.

Otras cuestiones más mundanas, y no tan elevadas como la propia creación en el montaje, quedan de sobra reflejadas en este falso documental. El director musical, Luccini, se encuentra en disparidad de opiniones con respecto al director de escena, Lupasko. El intérprete de Escamillo reivindica su posición en tanto que se queda con la chica. Las dos intérpretes de Carmen y Micaela, por completo histriónicas, son el reflejo fiel de las muchas necedades o vacuidades que pueden llegar a decir actores, actrices y cantantes sobre los personajes que interpretan. La intérprete de Micaela toma partido por ella misma y se enfrenta e insulta al personaje de Carmen sólo porque ella no lo interpreta en este montaje. Envidias y enfrentamientos propios del divismo del

medio que quedan reflejados incluso en la caracterización física de estas dos mujeres, tan falsas, con sus acentos, francés e italiano, en comparación con la autenticidad de Carmen: un juego antitético entre personajes-actores. Y, ¿qué decir del productor? Francisco representa al productor que piensa siempre en el coste que se está alcanzando y en cómo rentabilizarlo. Mientras Lupasko crea, él recorta y piensa siempre en darle al espectáculo salida en televisión para amortizarlo, con la excusa de que será visto en una sola emisión por más espectadores que en toda la vida de existencia del montaje. Finalmente le despide. Casi al final de sus días, Lupasko mantiene una conversación por videoconferencia con uno de sus colaboradores. En ella, Gabriel, el joven infógrafo, habla sobre algo muy importante; afirma que nunca le ha interesado la ópera, que le aburre porque, aunque la música suele ser muy buena, los argumentos no le dicen nada. Pero hacerlo para televisión le parece acertado, subversivo, porque los montajes de ópera en teatro son para lucimiento de políticos y banqueros. Incluso llega a decir que el problema de los divos, sus caprichos y sus cifras de cobro desorbitadas se acabarían con la virtualidad: "con un poco de suerte, la cibernética irá librándonos de ellos"⁷.

3. LA SEDUCCIÓN METAFÍSICA: *SI TU NE M'AIMES PAS, JE T'AIME*

Lupasko decía que Carmen no es una ópera barroca llena de excesos sino que arremete contra dichos excesos operísticos precisamente. No es una leyenda mitológica, no es irreal. Los montajes de *Carmen* han sido siempre realistas. Y así lo ha hecho también Patino. Con realismo documental nos ha contado una historia completamente falsa. Ahí radica la seducción metafísica de esta propuesta. Recordando a otro mito, la cuestión es ser o no ser. Entre las múltiples opciones de tratamiento del mito que existen se podrían haber barajado: opción ficción frente a opción no-ficción, opción adaptación-inspiración-recreación frente a opción documental. Y la opción elegida es la híbrida: retórica documental para diégesis ficcional de primer grado (la historia de Lupasko y su montaje póstumo) que esconde un segundo contenido abierto en dos: uno no ficcional (el que documenta la historia de Sevilla, las cigarrerías, la ópera) y otro ficcional (la obra en sí de Carmen). De todas las formas de adaptar *Carmen*, ópera o relato, no hay otra más compleja que ésta. Se podría decir que esto es así porque este texto no es en realidad una adaptación de Carmen ni quiere serlo. Y efectivamente, no habrá querido serlo, pero *Carmen*, la obra, está ahí dentro, como una diégesis secundaria en estructura de puesta en abismo. Y si aislamos los pasajes de Carmen, especialmente la virtual, la infográfica, podríamos reconstruir una adaptación condensada en el armazón básico

7. Escribiendo esto recibo un correo electrónico urgente desde el Rectorado de mi Universidad, la antigua Fábrica de Tabacos donde trabajaba Carmen, informándome sobre la disponibilidad de entradas por 3 € para la ópera *Madame Butterfly* en el teatro Maestranza, pero no para el patio de butacas sino para un salón anejo donde se proyectará simultáneamente la representación a través de pantalla gigante de vídeo. ¿Cómo resistirse a dejar aquí plasmada esta anécdota tan atinada? Ópera, tecnología, Fábrica de Tabacos-Rectorado...

de la narración original. Y tanto interés plantea al espectador saber qué pasa con Lupasko, si lo echan o no, si se muere antes de estrenar o no, como qué pasa con Carmen, cómo terminará esta vez que es vista con una mirada diferente.

¿Quedaba algo por hacer de *Carmen*? Cine, novela, teatro, cuadros, fotografías, canciones, películas, hasta mujeres de carne y hueso llamadas Carmen, bailaoras y cantoras que han prolongado la realidad del mito, valga la paradoja⁸. Quedaba esto, una Carmen enredada, como los flecos de un mantón, entre la realidad y la ficción. Dice Patino: “se está más cerca de lo real cuando se aborda la ficción que cuando se filma lo que no son sino sus apariencias”⁹. Las imágenes documentales utilizadas provocan un distanciamiento, una credibilidad, sumada al efecto emotivo del docudrama que inicia un camino directo a la identificación con el personaje de Lupasko, quien, a poco que se conozca a Patino, no puede ser más que su *alter ego*. En la historia principal, en la llegada de Lupasko a Sevilla y su trabajo en el montaje operístico existe una retórica de “basado en hechos reales”, la retórica de los géneros objetivos de información. Es aquella que usa la cámara al hombro, la voz en off del informador, las imágenes a veces imperfectas, las ruedas de prensa, el seguimiento de personajes, el uso de supuestas imágenes de archivo de una televisión rotuladas en algún ángulo de la pantalla, noticias de informativos diarios, las declaraciones de personajes afectados mirando a cámara, la subtitulación de dichas declaraciones de personajes extranjeros, el orden cronológico... Herramientas todas ellas que han servido a Patino, una vez más, para aquello que él pretende: “prefiero crear un distanciamiento ante lo que cuento, un extrañamiento desde donde ver y observar. No querría tampoco caer en el realismo o en el naturalismo o, más bien, en el verismo. La estética del verismo es algo que no me interesa si no es para desenmascarar dialécticamente la engañosa tapadera de la realidad que suele ofuscarnos”¹⁰. Para ello ha contado además con la complicidad de la selección de actores poco conocidos en aquel momento por el gran público en España y la naturalidad a la hora de mentir, como sucede nada más empezar con la afirmación de existencia del Consorcio Andalucía Ópera, inexistente. Aunque la aparición de Joaquín Luqui, conocido locutor español de radio musical¹¹, o descubre automáticamente el

8. Véase la referencia bibliográfica referente a Dolores Mejías, trabajo donde se recogen las adaptaciones cinematográficas de *Carmen*, a las que habría que añadir la más reciente de Vicente Aranda. Se profundiza en tres de ellas, la de Florián Rey (1938), Tulio Demicheli (1959) y Saura (1983), en el trabajo de Rafael Utrera (1999).

9. Lo dijo en las X Jornades de Comunicació Blanquerna-URL, recogido en la web <www.tripodos.com>. Nótese que son muchas las referencias sobre Patino aparecidas en Internet, en páginas de solvencia y credibilidad, que no tantas, como merece, las publicadas en papel. Curiosidades del destino... Será porque Patino también ha sido un innovador en cuanto al servicio que las nuevas tecnologías podría prestar a su obra cinematográfica.

10. En entrevista publicada por Ana Useros en su artículo “Del No-Do al mercado del cine” en la revista <www.rebelión.org>.

11. Tampoco es evitable tener un recuerdo hacia él, fallecido, que ya forma parte de la historia musical y mediática de este país.

juego, en tanto que es sobradamente conocido en España como especialista en música rock y pop, o deja perplejo al espectador preguntándose aquello de “pues no sabía yo que a Luqui le interesaba la ópera.” Tal es el grado de credibilidad que alcanza el propio locutor en su interpretación de Rafael, el conductor del documental.

A todo ello hay que añadir que, una vez presentada la historia conductora, se adentra en pasajes en los que se habla de la fase de documentación para la ópera donde se realiza retórica documental pero también con fondo de contenidos documentales a la busca de la época real del personaje de Carmen, de los orígenes de la Fábrica de Tabacos. Y para ello se usan materiales propios del documental: cartelería de cine, grabados, fotos, cine antiguo documental. Con todos ellos se proporciona una imagen compleja de precedentes de montajes de Carmen, sobre todo cinematográficos, desde películas de Christian-Jaque, Chaplin, Godard, Saura, hasta interpretaciones de Raquel Meller, Rita Hayworth, Glenn Ford, Sara Montiel, Jorge Mistral... y cármenes renombradas como Carmen Jones, Carmen Boom, Prenom Carmen. Es imposible que a alguien le extrañe que desde los documentales se homenajee a Patino, como lo hiciera Documenta Madrid entre el 7 y el 14 de mayo de 2004, junto al documentalista francés Jean Rouch, y que tampoco lo hagan en entornos más tendentes al cine argumental, como sucediera en Valladolid en 2002, en tanto que a ambos puede contentar la técnica Patino, que nada tiene que envidiar al *Zelig* de Woody Allen, más bien lo supera.

4. LA FASCINACIÓN DE LA CREACIÓN TECNOLÓGICA EN LIBERTAD: *MAIS SI JE T' AIME, PRENDS GARDE À TOI!*

Efectivamente, es cierto lo que afirma Enric Albero a propósito de *La seducción del caos*:

“La originalidad, buscada por muchos en planos inverosímiles, montajes epilépticos o giros inesperados, no estriba tanto en ofrecer novedades técnicas (pues poco queda por innovar) como en proponer nuevos problemas al intelecto: sorprender es fácil pero vacío; reflexionar es todo lo contrario. Y Patino no propone sino reflexión, reflexión sobre la representación, pero no solamente de un cierto modo de representación como pudiera ser la cinematográfica, sino sobre una suerte de cosmogonía generada a través de las convenciones y naturalizada de un modo brutal. La osadía, que deja de serlo desde el instante en que uno se da cuenta de que quien proponía ciertos objetivos es capaz no sólo de doblegarlos sino de superarlos con creces, viene conformada por la milagrosa capacidad de construir y transmitir el fondo a través de la forma, al tiempo que se emplean los medios mediante los cuales esa representación del mundo se asienta para destruir su falsa objetividad y elevar el disentir ante lo establecido a un grado único que nada tiene que ver con otro tipo de reflexiones rayanas en la pedantería intelectualoide”¹².

12. Albero, Enric, “La libertad de disentir”, en revista *Encadenados* nº 37, monografía sobre Patino. Disponible en Internet (14.04.2008): <<http://www.encadenados.org>>.

No se podría concretar más. Si a este párrafo, referido a Patino, le cambiáramos su nombre por el de Lupasko, confirmaríamos lo que en dos ocasiones ya hemos referido, que el supuesto director de escena actúa como prolongación del sujeto de la enunciación, del director de la serie. Este capítulo es, además de todo lo expuesto ya, un canto a la reflexión, un tratado a la libertad del creador y del uso libre de todos los medios que la nueva tecnología le ofrezca. Eso sí, con fundamento. No se trata del virtuosismo por el virtuosismo, del uso tecnológico por esnobismo, de la implantación de la tecnocracia creativa. Es algo más, es una reflexión sobre la representación. Lo que para algunos han sido devaneos del director con el vídeo, con la publicidad, en esta obra de *Carmen y la libertad* alcanza cotas de creación sin complejos.

Patino, contestando a una pregunta (Bellido, 1996: 192), decía sobre este capítulo: "Carmen es el símbolo de la libertad... Carmen es una fuerza de la naturaleza que representa la libertad de verdad... En este film hablo, paralelamente, de la libertad del artista en cuanto a los medios con los que cuenta, concretamente en este vídeo en la forma de utilizar la ópera". Cuando Lupasko es preguntado en rueda de prensa al comienzo de la película, él responde: "es la libertad del artista lo que yo reivindico. No lo gratuito ni lo espectacular". Y además es una libertad que debe conducir a la calidad. En otro momento dice también que el éxito no es garantía de calidad. En los créditos se observa una gran cantidad de recursos humanos y personal dedicados al trabajo en 3D, 2D, infografía... Y en esa libertad, más allá del formato vídeo, Patino termina haciendo una ópera *Carmen* interna, virtual, una obra audiovisual en sí misma. La confianza que Lupasko tiene en la tecnología le sirve para distanciarse de las técnicas convencionales de atrezzo y tramoya, digamos "analógicas". No obstante, y aun usando plataformas giratorias, pantallas gigantes de vídeo e infografía, no quiere perder la recreación de época, más la textura y el estilo de los grabados propios de la misma. A lo que quiere añadir la sensación de que se está viendo una película, un ritmo cinematográfico gracias a la escenografía virtual. Los escenarios serán virtuales pero la interpretación por actores-cantantes en esta fase de montaje también está realizada por representaciones cibernéticas de lo que termina resultando una ópera virtual. "La televisión con imágenes virtuales es el futuro, la televisión interactiva", dice en algún momento el productor, representante del Consorcio, con su visión mercantilista. Lupasko no le contesta pero sí lo hace cuando mantiene la conversación privada con Gabriel. En ella, cuando su amigo confía en que la virtualidad los liberará de los actores, el director no parece estar muy de acuerdo, puesto que el elemento humano, el pensamiento y el control humano no deben desaparecer, deben dominar a la tecnología y no al revés. La tecnología no debe servir para deshumanizar el arte. La creación debe ser libre y aprovechar los recursos en virtud de la calidad de la obra, nunca en función de domesticar el producto, de dar al público lo que pueda querer, sino lo que el artista quiera hacer. No pudo ser más ridícula la propuesta interactiva del productor cuando sugiere que sea el público el que decida cómo termine el montaje con sus votos, como si fuera un programa de televisión de nuevo formato donde los telespectadores llaman y expulsan a los

concurstantes: "Carmen está marcada por el destino y no es un culebrón de televisión", dijo Berta en aquella secuencia. La respuesta final de Lupasko con respecto a Francisco fue muy clara: "no quiero ver a ese hombre nunca más".

Carmen decía: "tienes derecho a matarme, pero Carmen será siempre libre, tanto en la vida como en la muerte". Lupasko dijo en su final: "¿a quién se le ocurrió hablar de la libertad del artista?". Y Patino termina la película poniendo de relieve otra frase de la ópera: "tu voluntad, única ley del universo. La libertad".

"L'amour est enfant de bohème,
il n'a jamais connu de loi;
si tu ne m'aimes pas, je t'aime;
mais si je t'aime, prends garde à toi!"

Patino, fundador del cine club Universitario de Salamanca y de la revista *Cinema Universitario*, participe de las necesarias conversaciones de Salamanca, censurado, clandestino, inclasificable, recuperador de nuestra memoria colectiva española, es el tótem español del *non-fiction film* pero al revés y del reciclaje audiovisual en la recuperación de materiales audiovisuales preexistentes y reordenados con un nuevo sentido gracias al poder del montaje en libertad. Como el amor de bohemia, sin ley, provocando, fascinando, investigando, jugando, como decía Carmen en la habanera. Este siglo de fascinación termina aquí. Y en palabras de Hernández Marcos: "¿cómo podremos olvidar aquel cine tuyo, siempre comprometido, como *Canciones para después de una guerra*, *Queridísimos verdugos* o *Caudillo*; incluso esa serie realizada para Canal Sur de TV que se tituló *Andalucía, un siglo de fascinación*, tan poco conocida y que merecía una seria distribución?"¹³. Que así sea, porque esta serie, que muere con la muerte de Carmen, es una obra monumental para la historia audiovisual de Andalucía.

FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Carmen y la libertad (1995, España)

Dirección: Basilio Martín Patino

Director de producción: Javier Suárez de Tangil

Producción: Carmen Gullón, Lourdes Ribas

Fotografía: Juan Molina

Montaje: Martín Eller

Operadores de infografía: Jaime Munárriz, Fernando Mendo, Carlos Moraleja

Dirección de postproducción e infografía: Pablo Martín Pascual

13. Hernández Marcos, José Luis, "Gracias, otra vez, Basilio", en revista *Encadenados* nº 37 en monografía dedicada a Basilio Martín Patino. Disponible en Internet (14.04.2008): <<http://www.encadenados.org>>.

- Productor ejecutivo: Pablo Martín Pascual
Guión: Basilio Martín Patino, Pablo Martín Pascual
Sonido directo: Juan Borrell
Decoración: Fernando Pascual
Ayudante de dirección: Arantxa Aguirre
Documentalista: Carmen Gullón
Maquillaje: Lola Aragón
Color
Operadores 3D: Raquel Ávila, Irina Yébenes, Evkon, Juan Laguna, Luis Quintana
Coord. técnica infografía: Antonio Delgado, Gonzalo Rivero
Imagen 2D: Esther Berdión, Fernando Pascual
Coordinadora producción: Gala Reves
Ayudante producción: José Pérez
Auxiliar producción: Nuria Ferrerira, Laura Ortega
Auxiliar dirección: Asier Anduela
Ayudante decoración: David Pérez
Ayudante cámara: Ángel del Moral, Daniel Bueno
Auxiliar cámara: Iván Román, José Luis Bernal
Eléctricos: Juan Carlos Rodríguez, Vladimir
Sintonía original: Carmelo Bernaola
Cabecera y títulos: Virtuarte
Música: *Carmen* de Bizet. Orquesta del Rhin dirigida por Alain Lombard con Regin Crespin, José Van Dam, Gilbert Py, Jeannette Pilon, Erato Disques
Fragmentos óperas: NVC ARTS. *Carmen* por Bernard Haitink, The London Philharmonic Orchestra, Maria Edwin, Barry, Mc Cauley; THE COMPANIONS BV, *Carmen* por Roberto Paternostro, Warttembergische Philharmonie, Gissela Pasino, Corneliu Murgu; MICHELINE ROZAN, *Carmen* por Peter Brook, Hélène Delavault, Howard Hensel; TVE, *Carmen* por Pilar Miró, Orquesta Sinfónica de Madrid, José Carreras, Ruza Baldani
Archivo audiovisual: Tabacalera, S.A., TVE, Canal Sur TV.
Intérpretes: John Drummond (*Stephan Lupasko*), Lucina Gil (*Berta*), Ian Duff (*Gabriel Ecco*), Patrick Groves (*James Duncan*), Juan Margallo (*Productor*), Joaquín Luqui (*Rafael*), Natalie Seseña (*Intérprete Carmen*), Paula Soldevilla (*Intérprete Micaela*), Juan Genovés (*Intérprete Escamillo*), Pedro Lavirgen (*Intérprete Don José*).
Agradecimientos: Eneca y Bruno, Centro de demostraciones de Telefónica, Auditorio Expo S.A., Miguel Masip, Facultad Bellas Artes Universidad Complutense, Sanitas, Ignacio Ferrando, Centro médico La Zarzuela, Teresa de Vega, Hotel Alfonso XIII de Sevilla, Estudio Arquitectura Juan Perucho, Mantones y mantillas Gil, Antigüedades Brunswick, Silicon Graphics España, Ángel Barreda, AVE

BIBLIOGRAFÍA

- BARSAM, Richard M. (1992): *Non-fiction film: A critical history*, Bloomington, Indiana University Press.
- BELLIDO LÓPEZ, Adolfo (1996): *Basilio Martín Patino, un soplo de libertad*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- BIZET, Georges (1991): *Carmen*, Barcelona, Orbis.
- BONILLA, Jesús (2004): "Basilio Martín Patino", en *El Mundo*, 1 de marzo.
- CALLEJA, Concha (2003): *Carmen: Un relato basado en un hecho real*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- COLÓN, Carlos (1993): *Sevilla: Ciudad de deseo. De Pierre Louÿs a Joseph von Sternberg*, Sevilla, Productora Andaluza de Programas.
- CORNAGO, Óscar (2003): "Poéticas del teatro", en HUERTA, Javier (Ed.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos.
- DE PABLOS, Juan (2003): "Andalucía, un siglo de fascinación", en revista *Encadenados*, sección Rashomon monográfica dedicada a Patino, nº 37. Disponible en Internet (14.04.2008): <<http://www.encadenados.org>>.
- FORNARI, Franco (1985): *Carmen adorata: Psiconalisi della donna demoniaca*, Milano, Longanesi.
- GONZÁLEZ TROYANO, Alberto (1991): *La desventura de Carmen: una divagación sobre Andalucía*, Madrid, Espasa Calpe.
- GUARINOS, Virginia (Ed.) (1999a): *Alicia en Andalucía*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía.
- (1999b): "Cuando Alicia se llama Carmen", en GUARINOS, Virginia (Ed.), pp. 13-17.
- (1999c): "Algunas andaluzas oscuras", en GUARINOS, Virginia (Ed.), pp. 113-128.
- (2006): "*Carmen y la libertad*", en UTRERA, Rafael (Ed.), pp. 151-174.
- LEDO, Margarita (2004): *Del Cine-ojo a Dogma. Paseo por el amor y la muerte del cine documental*, Madrid, Paidós.
- MEJÍAS, M^a Dolores (1999): "Carmen. El mito de una vamp pobre", en GUARINOS, Virginia (Ed.), pp. 37-52.
- MÉRIMÉE, Prosper (2003): *Carmen*, Barcelona, Espasa-Calpe.
- MORENO MENGÍBAR, Andrés (1994): *La ópera en Sevilla (1731-1992)*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.
- PEÑA ARDID, Carmen (Ed.) (1999): *Encuentros sobre Literatura y Cine*, Zaragoza, Instituto de Estudios Turoleses, CAI.
- PÉREZ MILLÁN, Juan Antonio (2002): *Basilio Martín Patino. La memoria de los sentimientos*, Semana Internacional de cine de Valladolid.
- TORREIRO, Casimiro (2003): "Basilio Martín Patino: Contra los tópicos", en HEREDERO, Carlos; MONTERDE, J. E.: *Los nuevos cines en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia.
- UTRERA, Rafael (1999): "Carmen: Un mito literario en el cine español", en PEÑA ARDID, Carmen. (coord.), pp. 171-184.
- (2000): "Representación cinematográfica de mitos literarios", en *Versant. Revue suisse des littératures romanes*, nº 37, Ginebra, pp. 197-230.
- (Ed.) (2006): *Andalucía, un siglo de fascinación. Homenaje a Basilio Martín Patino*, Sanlúcar de Barrameda, Pedro Romero, S.A./EIH CEROA.
- VV.AA. (2002): *Carmen, miradas cruzadas*, Actes du Colloque, 8, 9 y 10 de mayo de 2002, Sevilla, Instituto Cultural Francés de Sevilla.