

## **Carmen de Mérimée. Autorepresentación y representación de la Historia**

**RAMÍREZ Gómez, Carmen**

**Universidad de Sevilla**

De *Carmen*<sup>1</sup>, mito de la mujer fatal y mito de lo meridional, se desprende la imagen solar de las formas antiguas más septentrionales del Mediterráneo, tamizadas asimismo por luces atlánticas.<sup>2</sup> Concita además elementos costumbristas de majismo, gitanismo y tauromaquia, que adereza una poética de lo pintoresco, lo exótico y lo romanesco.<sup>3</sup> Se compone de esta guisa una mirada primigenia que visiona una España ancestral y misteriosa en la que el espíritu del sur se asimila al instinto y a la pasión, y se disocia de la imagen de progreso. La estética colorista del folclore más variopinto y de la leyenda negra de supersticiones e inquisidores, difundida tradicionalmente por visitantes y viajeros<sup>4</sup>, alcanza uno de sus puntos álgidos en la novela de Mérimée y por extensión en el libreto de la ópera de Bizet, que se basa en los más acusados rasgos de tipismo para escenificar la tragedia de la gitana y del torero.<sup>5</sup>

El personaje de leyenda del que en algún momento tuvo noticias Mérimée durante uno de sus viajes a la Granada de los Montijo, daría paso al mito de ficción, soporte narrativo de estereotipos nacionales, transmisores a su vez de tópicos y prejuicios que alimentarían evocaciones, clichés e imágenes de una España sino totalmente inventada, a menudo soñada y recreada, en detrimento de la realidad histórica. La crónica de la Europa de los años 1830-50, testimoniaba de tiempos de cosmopolitismo y europeísmo incipiente, que los viajeros románticos ilustraban por inversión describiendo en no pocos casos<sup>6</sup> una España envejecida, anclada en tiempos

---

<sup>1</sup> *Carmen*, aparece publicada en 1845, un año después de la elección de su autor en la Academia Francesa (18 de marzo), en la *Revue des deux Mondes*.

<sup>2</sup> La presencia atlántica acusa una doble orientación: la vieja Europa del contrabando, y la ruta del engaño de Carmen ( Jerez, Tarifa, Gibraltar, Portugal) y el Nuevo Mundo, sinónimo como es tradicional de la esperanza de una nueva vida, más honrada, que José le propone, en vano, a Carmen. (Prosper Mérimée, *Carmen*, Introduction, bibliographie, notes et archives de l'oeuvre par Jean Decottignies, Paris, Garnier, 1973, pp. 157-159).

<sup>3</sup> GONZALO Troyano, Alberto, *La desventura de Carmen. Una divagación sobre Andalucía*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

<sup>4</sup> Véanse por ejemplo, el *Voyage de Figaro en Espagne* (Currente Rota, Saint-Malo, 1784), o *Le Tableau de l'Espagne moderne*, (3 tomos, Paris, chez Tourneisen, 1807) de Bourgoing, que ofrecen un amplio panorama sobre estas cuestiones.

<sup>5</sup> Meilhac y Halévy desarrollan fundamentalmente la parte correspondiente al capítulo III, es decir la historia de la gitana y del navarro, narrada por el reo al arqueólogo francés. Los cambios introducidos en el libreto con respecto al texto de la novela respetan en cualquier caso la pulsión dramática de *Carmen*: el encuentro y la ruptura mortal, la visión primera y las seducciones, las uniones y los desórdenes de la pasión.

<sup>6</sup> Véanse J.-Fr. Bourgoing, Gustave Doré, Alexandre Laborde.

extraños a los cambios. Mérimée trama a lo largo del relato contado por el narrador-arqueólogo, un sutil sub-relato que recoge el trasvase de lo autoficcional a lo histórico, de la leyenda y del mito a la Historia, que alegoriza el personaje de Carmen, cuyo status de mito de mujer fatal se precisa en proporción inversa a la difuminación de la autoficción, y la mujer fuente de historias pasa a formar parte de la historia de la mujer, tanto en su dimensión individual como colectivo, decreciendo al mismo tiempo la fabulosa recreación de una España primitiva y festiva, y formándose una imagen de la sociedad española – andaluza para más señas- herida de memoria, de justicia y de frágiles condiciones de vida.

En relación a la noción de representación en *Carmen*<sup>7</sup>, postulamos una doble vía semántica acorde con la idea de presencia corpórea y plenitud visual que caracteriza a un personaje tan solar y exhibicionista. En un primer plano, la autorepresentación y la ficción se completan desde la figura harto dramática de Carmen. Por un lado, la autorepresentación adopta el sentido teatral del término, correspondiente a la espectacularidad que Carmen practica de lo propio y de lo ajeno, de lo humano y de lo divino, como forma de adscripción al mundo, a la sociedad y a los hombres, traduciéndose en la historia por apariciones exacerbadas, cuyas asombrosas imágenes obligarían incluso a persignarse, señalará *Don José*.<sup>8</sup> Por otro lado, la autoficción completa el reverso de la autorepresentación, en tanto Carmen produce relatos, de sí misma y de lo(s) demás, combina fingidos autobiografismo y confesiones, premoniciones y mentiras. Fabuladora aguerrida, nadie miente más ni mejor que esta hija de Satán.<sup>9</sup> Tensa un nítido lazo discursivo que enhebra autorepresentación y autoficción, y trenza la imagen y la palabra hasta configurar el denso espacio signico de lo espectacular y de lo especular perfectamente orquestado en el magno teatro de la cigarrera, hasta el punto de ser creída aún conocidos sus incesantes desvaríos. Las palabras de Carmen son dichas y son creídas para José: la demoníaca bohemia es paradójicamente dogma de fe.<sup>10</sup> A raíz de sus actuaciones, se suceden cambiantes escenarios, variadas escenografías, paisajes y lugares, se mezclan elementos tan dispares cuales son música, bailes, disfraces, cosos taurinos, peleas, lances amorosos. etc. La diversidad escénica se simplifica y unifica en torno a un común denominador: la

---

<sup>7</sup>La usual lectura de *Carmen* como mito complementario de Don Juan abunda en la consideración de Carmen como criatura del Mal.

<sup>8</sup>MÉRIMÉE, *ibidem*, pág. 129.

<sup>9</sup>*Ibidem*, p. 133.

<sup>10</sup>*Ibidem*

celebración del Cuerpo, motor del orden cósmico y telúrico –cuerpo gozoso de la mujer- y clave a su vez del orden social - cuerpos de cigarreras laborando -. <sup>11</sup> La escenificación constante y el efectismo incesante favorecidos por la sucesión de espacios y los múltiples registros dramáticos<sup>12</sup> de Carmen inscriben el relato en una experiencia de teatro total, que le proporciona especial versatilidad a la escritura novelesca, apta para ser dramatizada y representada a su vez en distintos medios de expresión artística: ópera, teatro, pintura, música, cine.<sup>13</sup>

En otro nivel, Carmen se incorpora a una representación de la Historia, inevitable por otra parte al recordar a Mérimée como historiador, que insufla a su relato una dimensión historiográfica, convirtiendo a su vez a este personaje en el soporte visual de la Historia, y cual caleidoscopio filtra imágenes e imaginarios de Andalucía, difundiendo la visión ensoñada del extranjero, y proporciona acceso a la mirada atenta del arqueólogo. Alumbró el paso del mito al tópico y de la estampa ilustrada a la cartografía a escala de la realidad española decimonónica. Amen de la vena costumbrista y picaresca de la novela romántica, habitada por exiliados, huérfanos sociales y otros excluidos, a través de Carmen, la compleja figura de la mujer a un tiempo independiente y cautiva, Mérimée apuntaba algunos de los cambios – en relación a la emancipación laboral y económica, y a la idea de libertad – en los que empeñarían las mujeres los tiempos venideros. Pero la tópica República de mujeres en la que dicen reina Carmen, conserva tantas apariencias como discordancias, pues Mérimée presenta a las cigarreras y a las demás comparsas femeninas, como un colectivo y unos sujetos presos de un cotidiano violento, de especial dureza: heridas, muertes, prostitución, incomodidades laborales.<sup>14</sup> Se perpetúa el tradicional gineceo regido por atavismos tribales y relaciones de fuerzas, sostenidos por una moral de la expiación que corona la muerte de la protagonista.

---

<sup>11</sup> La Fábrica de Tabacos representa el espacio por excelencia de esta doble vertiente: las cigarreras se caracterizan a menudo como un colectivo especialmente inclinado a la laxitud y a la voluptuosidad, y Carmen su símbolo más inequívoco.

<sup>12</sup> Se multiplican los tipos de espacios (geográfico, civil, religioso, privado, colectivo: casas de cita, fábricas, taberna, patio, cuartel, penal, iglesia, tierra, ciudades, sierras) así como los papeles interpretados por la protagonista: cigarrera, prostituta, amante, curandera, esposa, *bailaora*, viuda, señorona, espía, intérprete.

<sup>13</sup> El 3 de marzo de 1875, se inaugura la ópera-cómica de Bizet, *Carmen*, con un libreto de Meilhac y Halévy. Esta adaptación precede una extensa filmografía: *Carmen*, un film inglés de 1907, Chaplin interpreta *Charlot joue Carmen*, en 1916, y entre *Carmen* de Ernst Lubitsch, de 1918 y *Carmen* de Saura, o de Godard, *Prénom Carmen*, en 1983, median numerosas versiones. No faltan ni expresiones plásticas como *Las Cigarreras* de Gonzalo Bilbao, ni obras musicales, desde las consagradas arias de *La Habanera* o el dúo de *Micaela y Don José* hasta las *Fantasías de Carmen* de Sarasate (Op. 25).

<sup>14</sup> Los altercados en la Fábrica de Tabacos, las peleas mortales entre contrabandistas, y el asesinato de Carmen son algunos de los episodios violentos. No duda el navarro en señalar que a las mujeres les gustan los malos tratos, especialmente las Andaluzas, y cita el ejemplo de la novia de José María, exhibiendo orgullosa las cicatrices a su amante debidas (Mérimée, *ibidem*, pág. 150).

La crónica de lo real se subsume en la espiral de ficciones que despliega el personaje en múltiples cuadros escénicos que estructuran el relato, y de los que, nucleados en torno al tema del cuerpo, principio y fin de su [auto-]ficción como de la Historia, umbral y morada de sus periplos<sup>15</sup>, hemos seleccionado la serie siguiente: Carmen, mujer – cuerpo de agua; Carmen, mujer – voz de sirena; Carmen, mujer – cuerpo de fiesta.

Carmen, mujer-cuerpo de agua se inaugura bajo el signo de Afrodita, nacida de la espuma del mar. Se corresponde con el cuadro inicial de la serie y el primer espectáculo<sup>16</sup>: es la escena del baño lunar en las aguas del Guadalquivir a su paso por Córdoba. Aparece Carmen, la gitana de belleza extraña y salvaje<sup>17</sup>, bañista nocturna; más adelante, fumadora de buenos cigarrillos, e impenitente sierva del diablo.<sup>18</sup> El viajero goza de esta visión casi oceánica, de profundas reminiscencias clásicas, que recoge una amplia tradición mitológica de diosas relacionada con el tema del agua, del amor, del desamor, y sobre todo con la doble imagen del génesis y de la purificación. El propio narrador alude a Diana y a sus ninfas sorprendidas por Acteón<sup>19</sup>, y la escritura evoca el baño de Susana<sup>20</sup>, a Venus, diosa del amor y de la belleza, a Afrodita, esposa infiel de Vulcano, amante de Marte y de Adonis, madre de Eros. Mito fundacional y escena inaugural, la mujer-cuerpo-de agua, surge rodeada de un serrallo voluptuoso de náyades vespertinas.<sup>21</sup> Une imagen similar se repite más adelante cambiada la

---

<sup>15</sup> Se advierten algunos elementos propios del relato romántico de viajes: España es visitada por un arqueólogo que extraña el país exótico; Don José anhela en su viaje utópico una nueva vida, primero hacia Andalucía, luego hacia el Nuevo Mundo, motivado en realidad por la huida, solapándose pues el tema de la errancia y del desarraigo propios de bohemios y proscritos. Carmen es asimismo una viajera insaciable: el mapa de sus accidentadas expediciones por la geografía andaluza coincide con su particular cartografía vital, que principia y finaliza en Córdoba, de las orillas del Guadalquivir a una tumba cercana a una ermita (Mérimée, *ibidem*, pp. 119–162).

<sup>16</sup> MÉRIMÉE, *ibidem*, pag. 119.

*Ibidem*, p. 122.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 120-121.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>16</sup> Tanto *El nacimiento de Venus* de Botticelli (1492) como *el Baño de Susana* de Tintoretto (1550) son referencias obligadas.

<sup>16</sup> MÉRIMÉE, *ibidem*, pág. 119.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pág. 129.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pág. 129-131.

<sup>16</sup> *Ibidem*

<sup>17</sup> *Ibidem*, pág. 122.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pág. 120-121.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pág. 119.

<sup>20</sup> Tanto *El nacimiento de Venus* de Botticelli (1492) como *el Baño de Susana* de Tintoretto (1550) son referencias obligadas.

<sup>21</sup> MÉRIMÉE, *ibidem*, p. 119.

escenografía: la entrada de las Cigarreras en la Fábrica<sup>22</sup>, pero Carmen-Afrodita, ladronzuela de reloj, se ha convertida en la irreverente seductora, y asesina confesa.<sup>23</sup>

Carmen, mujer-voz de sirena, define el segundo cuadro relacionado con la función órfica de la palabra. En este caso destaca el atributo de la voz, tanto por sus virtudes fascinadoras, como por su poder premonitorio. Voz antigua de las sirenas que la mitología griega consagrara a través de la presencia de las ninfas del mar, y cuyo don de persuasión tentaba a los héroes. Homero las enfrenta a Ulises en la *Odisea*, Platón las cita en *la República*, Ovidio en *las Metamorfosis*... En el caso de Mérimée, la voz de Carmen metonimiza el cuerpo como lugar de encantamiento a lo largo del relato. Así en la primera aparición: es reconocida por su dulce acento *andalou*<sup>24</sup>, además de pregonar sus cualidades de vidente, le propone al arqueólogo decirle la *baji* o buena aventura.<sup>25</sup> Por otro lado, la voz de Carmen encarna la lengua misteriosa de los gitanos<sup>26</sup>, es decir la lengua de oráculos y profecías que la hija de Satán utiliza en sus rituales mágicos. Carmen-sibila se instala entonces en el relato, y la lengua calé, además de objetos de estudio filológico<sup>27</sup>, simboliza la lengua de lo indescifrable, de cábalas prodigiosas y mentiras varias. Digna emuladora de la eritrea Herófila<sup>28</sup> quien predijo la guerra de Troya, Carmen, la sibila-gitana anuncia venturas y desventuras, y sabrá de su propia muerte. Carmen-Cassandra narra entonces el relato de la profecía y de su fatal maldición. Advienen tiempos de revelación y de apocalipsis, que difuminan cualquier superchería y frivolidad de color local entre la gitana andaluza y el dandy francés.

El código de los sortilegios y el conocimiento de las lenguas constituyen un recurso y una trampa de la gitana-sirena: así al reconocer el acento vasco, no duda en dirigirse al guardia en su lengua natal sabiendo el efecto que provocará. Don José aturdido al oír la lengua madre, se turba extremadamente al escuchar la belleza del idioma patrio.<sup>29</sup> Ausente Circe y Orfeo, el Navarro sucumbe ante el dulce canto, y principia su penoso

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 129-131.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>25</sup> *Ibidem*

<sup>26</sup> *Ibidem*, pág. 123.

<sup>27</sup> El capítulo V constituye un apéndice pseudo-científico, ajeno a la historia del relato, en el que el arqueólogo presenta sus análisis filológicos y antropológicos dedicados al pueblo gitano.

<sup>28</sup> El poder evocador y profético es uno de los atributos femeninos de sibilas y magas de la mitología. Así Cassandra profetizó los desdichas de la Guerra de Troya. El don de la adivinación está muy vinculado a lo intuitivo femenino y por ende a su conocimiento de los lenguajes sobrenaturales y ocultos, lo cual la relaciona a menudo con el Mal y lo diabólico.

<sup>29</sup> MÉRIMÉE, *ibidem*, pág. 132.

periplo hacia una completa desposesión como soldado y como hidalgo.<sup>30</sup> La voz portentosa de Carmen doblaga su autoridad, lo convierte en cómplice y asesino, y tal es su ascendente sobre el navarro que acabará hablando el idioma calé.<sup>31</sup> Más tarde, Carmen utiliza de nuevo la lengua vasca para engañar a un milord inglés y en un espontáneo ejercicio de intérprete se burla de su nueva víctima, riéndose sin pudor de sus muy personales e infieles traducciones.<sup>32</sup> Carmen-sibila acude a la suma de signos a su alcance -la lengua mágica, lengua calé, la lengua vasca<sup>33</sup>-, que anuncian una y otro vez la mala fortuna y advierten que ella es el diablo.<sup>34</sup>

Al dominio del manejo de la palabra se combina su capacidad de hermeneuta que interpreta los signos preclaros de los hombres y los signos opacos de los poderes ocultos, y se traduce en confesiones y presagios siempre malditos. Carmen le aclara al navarro, asesino de su compañero, que la consulta de los elementos mágicos le había desvelado reiteradamente su insalvable y desventurado encuentro.<sup>35</sup> Del mismo modo, tras sus aventuras con Lucas el picador, reitera que la premonición se había revelado en los signos: un cura cruzando al salir de su casa, una liebre en el camino entre las patas de los caballos eran señales inequívocas de su certera muerte.<sup>36</sup> Carmen declina las voces en distintos tonos y claves, la sirena-sibila es la fabulador que embauca y seduce con los relatos, imponiendo el orden de la magna ficción, asociada por otro lado con la sibila-Cassandra que sabe de la palabra de verdad y de la sospección y que la lleva a la asunción plena de su propia fatalidad. Maga de sorprendente lucidez, surte su singular teatro no sólo de máscaras sino también de acentos diversos cuyos lenguajes domina, los ocultos e inconfesables, las prosaicas voces de los hombres y los encantamientos musicales.

En Carmen - cuerpo de fiesta, el poderoso influjo de la voz y de la palabra enlaza con el signo órfico de la música. Surgen en la escena de Carmen, y en su cuerpo,

---

<sup>30</sup>Ha permutado los códigos del Honor por las leyes de la gente de Egipto. Cuenta en su haber delictivo: traiciones, violencia y desobediencias. Se une a los contrabandistas (pág. 133), se convierte en bandolero (pág. 145) y criminal: atenta contra un lugarteniente (pág. 143), el Borgne (pág. 154) y Carmen (pág.160). La subversión es sólo aparente, José, reo-verdugo-y-juez, resuelve el conflicto ajusticiando a Carmen, y entregándose a continuación a la justicia. Todo entra en el orden.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pág. 155.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pág. 152.

<sup>33</sup> La capacidad políglota de los bohemios (p. 132), su cosmopolitismo es sólo parangonable con su versatilidad y manejo del engaño. Carmen es digna representante de su raza: adivina acentos (p. 132), habla español, calé, vasco e inglés, (pp. 151-152) según requiera la situación.

<sup>34</sup> MÉRIMÉE, *ibidem*, pág. 140 y 148.

<sup>35</sup> MÉRIMÉE, *ibidem*, p. 155.

<sup>36</sup> *J'ai toujours pensé que tu me tuerais. La première fois que je t'ai vu, je venais de rencontrer un prêtre à la porte de ma maison. Et cette nuit, en sortant de Cordoue, n'as-tu rien vu? Un lièvre a traversé le chemein entre les pieds de ton cheval. C'est écrit.* Mérimée, op. cit. p. 159.

objetos de música, instrumentos que completan su peculiar atrezzo: tambores, sonora la risa, guitarra, diabólica la sonrisa<sup>37</sup>, castañuelas para ahuyentar los malos espíritus<sup>38</sup>, antiguos crócalos de la bailaora que danza macabros bailes, canto gitano en las penumbras, para adornar su singular espectacularidad. Cuerpo por tanto de música y de ritmo que adornan otros objetos de su peculiar ajuar del Sur: la mantilla, que la convierte en madona perfumada<sup>39</sup>, forma parte del disfraz de la enmascarada Carmen-Protea<sup>40</sup> que aparece y desaparece, a veces irreconocible por los suyos<sup>41</sup>, inasible e inaprensible en su autorepresentación de comparsa alegre, comedia bufa hasta precipitarse en la tragedia final que trunca la autorepresentación e impone la brutal representación de la muerte.

Es el triunfo del espectáculo, o la celebración de la ficción: la vertiente orgiástica de la existencia meridional en el que contrasta el sentido innato de la fiesta y del ágape<sup>42</sup> con las vicisitudes cotidianas del orden social. Mas Carmen es siempre manifestación exuberante y ceremonia espléndida de sí misma: curvas generosas al caminar, al bailar, autocomplacida con sus amantes – a los que cobra o no según a ella guste o necesite-, portadora de alborozo y de alegrías. Su espectáculo es la autoficción por definición, escenificando la fiesta en la fiesta: bailes, tabernas, corridas, festín, y su risa, prolongación sonora de la música.<sup>43</sup> Mas, digno éxodo de una tragedia griega, sucumbe la heroína: Carmen muere, fatalmente mujer, imposible mala, denostada a la postre no por sus efímeros amoríos sino por un tenaz sentido de libertad. Aunque en contrapartida significa claudicar ante el statu quo que encarna su agresor, un destituido agente del orden, reo y verdugo de su mortal amante. La catarsis se cumple, despojada

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>40</sup> Abundan las referencias a sus cambios de vestimenta-vestuario: Venus lunar (p. 130), cigarrera floral y medias rotas (p. 135), vestido y abalorios de flamenca (p. 136), mujer distinguida (p. 148), señorita mantenida (p. 151), maja con divisa (p. 158). La mantilla, tocado femenino español por excelencia, ocupa un lugar preferente en las mudanzas escénicas de Carmen, desde su primer encuentro, velo de seducción (p. 131), hasta el momento de la muerte, sudario para el sacrificio (p. 161). Los números de las páginas se corresponden con la misma referencia citada supra e infra.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>42</sup> Los festejos y los festines marcan la liturgia de los días y de las noches: la escena del baño (p. 120), el desfile en el umbral de la fábrica (p. 129), la fiesta del coronel en el patio (pp. 136-137), la taberna de Triana (p. 137), las compras de naranjas y yemas en Sierpes (p. 138), la fiesta íntima de los amantes (p. 139), las castañuelas (p. 148), el regocijo privado con el inglés (p. 152), la feria de Córdoba (p. 158).

<sup>43</sup> La música y la risa de Carmen constituyen otro de sus espectáculos predilectos: además de un sentido innato del divertimento (p. 140), posee una risa contagiosa (p. 152). Melodías y alborozos acompañan pues el ritmo del relato desde la exordio hasta el epílogo; entre el angelus, pregonando el baño lunar, y la campana de la ermita, anunciando la muerte, instrumentos musicales, cantes y risas, orquestan un sonoro canto de alegría purificadora, especie de conjuro blanco para disipar las pesadumbres negras de la tragedia.

de cualquier remordimiento, aceptados los hados: si la sierva de Satán ha incumplido los preceptos éticos, ahora Carmen acata y cumple la sentencia que dicta la Historia. El último espectáculo de Carmen la cigarrera es el cadalso de su propia voluntad: se despoja de su mantilla, la arroja a sus pies, erguida la mano en la cadera, cual heroína griega declama altiva: me quieres matar, ya lo veo: está escrito pero no me harás ceder.  
44

Dionisiaca, bajo el triple signo de Afrodita, Casandra y Orfeo, es una epicúrea sagaz, presta a aceptar el fatum. Expulsa su esencial autocomplacencia figurativa y culmina en un estoicismo imprevisto su personaje más hedonista: el melodrama de celos y amores encontrados a la que se le reduce a menudo, palidece ante la escenificación de las atribuladas pasiones humanas vinculadas a la libertad, y a la asunción de la voluntad que se autorepresentan en Carmen. La cigarrera asesina, la bandolera díscola, la hermosa sibila, la sabia hechicera, la sacerdotisa de Lucifer se desprende de los ropajes de Egipto, la mujer al fin, desde la soledad de su maldita condición, zaherirá el romántico sueño de Oriente, para a cambio imponer la Historia frente a casticisms y otras visiones peregrinas. Carmen acepta el curso de la ley natural y asume el orden de las cosas que ha consumado su destino anunciado, sentenciándola a muerte. Ni se salvará a sí mismo ni se dejará salvar por su despechado amante, pudiendo haber huido.<sup>45</sup> No son tiempos de lúgubres errancias ni de sombrías magias: la voz sibilina de profecías antiguas suena ahora con el verbo moderno de ser en el tiempo y en el mundo. Impera la representación de la Historia, frente a las tramposas imágenes de la autoficción, y los encantados espejismos: Carmen ha dejado de producirse como signo ambiguo de la autorepresentación para producirse en la Historia. Se imponía la inmolación de la pecadora complacida en el poder satánico de las imágenes seductoras, rubricada en el ascetismo purificador de un orfismo harto moralizador que exigía el desenlace moral de este relato de arrebatadas pasiones.<sup>46</sup>

Si bien el personaje declina en una coda clásica de castigo, sin embargo el rasgo mítico de la heroína prevalece frente a cualquier intento romancesco de salvación ética

---

<sup>44</sup> Nous étions dans une gorge solitaire; j'arrêtais mon cheval. – est-ce ici? – me dit-elle, et d'un bond elle fut à terre. Elle ôta sa mantille, la jeta à ses pieds, et se tint immobile un poing sur la hanche, me regardant fixement. – Tu veux me tuer, je le vois bien, dit-elle; c'est écrit, mais tu ne me feras pas céder. Mérimée, *ibidem*, pág. 161-162.

<sup>45</sup> *Ibidem*, pág. 160.

<sup>46</sup> No en vano le escribía Mérimée a la Condesa de Montijo que Après Arsène Guillot, je n'ai rien trouvé de plus moral à offrir à mes belles dames, en Lettre du 16 mai 1847, Correspondance Générale de Prosper Mérimée, établie par Maurice Parturier, Paris, Le Divan, 1941-47, Toulouse, E. Privat, 1953-1964, 17 vol., t. IV.



y estética. Carmen ya había sentenciado la historia: No quiero que me atormenten, y aún menos que manden en mí. Lo que más quiero, es ser libre y hacer sólo lo que me place.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> La traducción es nuestra. El pasaje original es el siguiente: (...) Je ne veux pas être tourmentée, ni surtout commandée. Ce que je veux, c'est être libre et faire ce qui me plaît. Mérimée, *ibidem*, p. 156