

Carmen y la española.

Luis Navarrete.

Consideraciones generales.

Nadie en su sano juicio pondría en entredicho la relación de los dos sustantivos del título de este artículo. El propio Francisco Ayala señala la novela de Mérimée, publicada en 1847, como el nacimiento del poliédrico concepto de española. Sin embargo, podríamos objetar algo sobre la estabilidad institucional de ese monolítico binomio señalando numerosas aportaciones españolas a la configuración y formación de este constructo cultural, curiosamente anteriores a la aparición de la novela *Carmen* y ajenas, también, a cualquier tradición foránea de retratar a España superficialmente. Tomando como pretexto la obra de Mérimée nos proponemos acometer dos reflexiones distintas pero complementarias que afectan desigualmente a la noción de española y a la obra de Mérimée. En primer lugar visitaremos a los actores principales de esta novelita francesa para mostrar como estos ya eran personajes habituales de obras literarias españolas; en segundo lugar analizaremos la diégesis de Carmen desde una perspectiva puramente romántica, alejándola de la manida idea de española y mostrándola como una obra de su tiempo. Como veremos, esta tarea encuentra algunas reticencias de paradójico carácter.

Sin ninguna duda los personajes principales de la obra de Mérimée son la gitana, el torero y el bandido, lo que se ha denominado, no sin cierta sorna, como tríptico elemental de la imagen romántica de España. El concepto de *Espagne romantique* ha sido utilizado normalmente entre nosotros como un agravio a la verdadera imagen de nuestro país, desposeyéndolo de su verdadera génesis romántica y esgrimiéndolo equivocadamente, con una cierta incoherencia histórica que no sólo ha dañado a España sino también a las obras serias y rigurosas de algunos de los extranjeros hispanistas que escribieron sobre ésta en el pasado. Efectivamente, tras la noción de *Espagne romantique* propalada actualmente por círculos académicos, se esconde uno de los errores más habituales cuando se trata de historiar cualquier proceso empírico, en este caso la formación de imágenes de unas culturas por otras: el error de enfoque derivado de la utilización del anacronismo histórico. En la actualidad consideramos una injuria lo que no nació con tal intención, es decir, se ha producido un ensanchamiento de los límites de la fórmula original para adecuarla a la función contemporánea de la historia, de la literatura y de las ideas de nuestro país. A los españoles nos ha bastado una larga

tradición xenófoba para concluir que la imagen de España propagada por aquellos viajeros era tan falsa como la Leyenda Negra construida por los ingleses en el siglo XVII. ¿Acaso no tienen ambas imágenes más de cierto de lo que nos atrevemos a reconocer? Y, en el dudoso caso de no ser así, ¿no ayudamos los españoles a conformar dicha imagen sobre España? Finalmente, ¿puede *Carmen* escapar del averno de la españolada a través de las características puramente románticas presentes en este relato? Los epígrafes venideros intentarán responder a las dos reflexiones planteadas anteriormente, resumidas en estos interrogantes.

La gitana, el torero, el bandido

La novela española ha aportado su granito de arena a la constitución de la españolada como género artístico y, por tanto, ha contribuido notoriamente a la construcción de la imagen romántica de España. Existen una serie de obras de esta índole reseñables como antecedentes de la misma y, por tanto, previas a la intervención de los viajeros románticos, siendo posible rastrear su aportación desde los siglos XVI y XVII. Las historias encerradas en aquellas páginas guardan una estrecha relación con las narradas posteriormente por Gautier, Dumas o Mérimée.

La volubilidad de la novela para narrar cualquier tipo de ficción generó una enorme demanda de este tipo de relatos por parte del público decimonónico español. Éste mostraba nuevamente, ahora con la novela, que seguía prefiriendo los personajes cercanos a su atávico mundo, es decir, los contrabandistas, los amores fatales y las tramas taurinas, argumentos reflejados en otras formas literarias populares previas al nacimiento del nuevo género. Existe una frase de Lope de Vega que resume perfectamente esta idea: “*Dar gusto al pueblo aunque se ahorque el arte*”¹.

Históricamente la novela ha sido un género especialmente dotado para narrar al pueblo. En el mundo griego la novela, o una forma de ficción narrada parecida, se utilizó como sucedáneo de las tragedias y de la lírica para perpetuar el sentido religioso de estas últimas manifestaciones a través de un método más superficial y obvio. Algo parecido ocurrió en la Edad Media, donde la incipiente burguesía que despuntaba en Europa hizo del género novelesco, gracias al invento de Gutenberg, una forma de narración muy extendida entre el gran público. Como dice Ricardo Senabre: “*su carácter de género ínfimo, desdeñado por los escritores cultos, no tardará en ir*

¹ José F. Montesinos (1982): *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*. Castalia. Madrid. Pág.6.

borrándose, gracias a su capacidad para asimilar y albergar todo tipo de manifestaciones literarias. El auge de la novela, además de por la imprenta, se debió al naciente hábito de lectura privada preconizado por la “devotio moderna”, que acababa así con siglos de lectura colectiva y oral, religiosa o no”².

En consecuencia, y perpetuando esta labor de propagación de la cultura popular, las novelas donde aparecen los elementos españolados son muy numerosas. Abundan las de toros y no faltan las de bandoleros, de jaques y valientes, o de gitanos, caracteres que sin duda han pasado a engrosar la nómina del género de la españolada. La fórmula de ficción que se presenta como el más claro antecedente de *Carmen* de Mérimée es la novela picaresca española.

El personaje de la pícara española regala más de un matiz formal y psíquico a la reina de la mujeres españoladas. Próspero Mérimée, hombre culto y conocedor profundo de nuestra literatura española del Siglo de Oro, encontró en la pícara algunas raíces de su personaje más universal. Novelas como *La pícara Justina* (1605), de F. López de Úbeda, *La hija de la Celestina* (1612), de A. J. de Salas Barbadillo, *Teresa de Manzanares* y *La Garduña de Sevilla*, de A. de Castillo Solórzano, esbozan un tipo de mujer parecida a Carmen que, salvo en su gitanez, anticipa por completo la prosopografía y algo del cariz moral de la heroína Carmen. Obviamente, muchas otras mujeres perfiladas por la literatura universal de todos los tiempos respiran en este personaje. Digamos que Carmen es un compendio, un sedimento, un engendro podríamos decir aludiendo al ideal frankensteniano de la época, y entre todos sus componentes algunos netamente españoles.

Así es, estos personajes femeninos también participan de los rasgos de sus homólogos masculinos de mayor fama, los pícaros. La descendencia de familia de madre alcahueta y de padre de dudosa honradez, son cualidades también imaginables en Carmen. Como ella, estas mujeres muestran una especial preocupación por la limpieza y cuidado del cuerpo, por el vestido y por cuanto realza la belleza y gracia de sus figuras que, por exigencias del relato, han de ser atractivos. La pícara utiliza su belleza y atractivo sexual como medio de procurarse amantes ricos, de los que pretende conseguir con argucias, regalos y dinero. Maestras de la insinuación y de la provocación, no se implican, como Carmen, en la relación amorosa y saben embaucar y explotar cumplidamente a los incautos que buscan sus favores. Suelen ir acompañadas de un

² Ricardo Senabre (1986): *Literatura y Público*. Colección Filológica. Paraninfo. Madrid. Pág.107, dentro del capítulo "El público y la constitución del género novelesco". Págs.98-111.

muchacho o de un rufián que es intermediario de sus trampas y engaños. Esta doble naturaleza de la mujer, bella por fuera y fea por dentro, llamó poderosamente la atención de los románticos, donde los opuestos confrontados se configuran como parte de un innegable espíritu de época.

Un aspecto muy importante, y que conecta con el mito femenino de libertad que representa Carmen –aunque éste tenga otra raíz y otros resultados, como veremos- es el de la utilización de tópicos antifeministas para disculpar su conducta reprochable: su deslealtad, su codicia, su dureza, su ingratitud, derivan de su condición de fémica. Carmen, hará de estas características un mito a la libertad femenina, dechado de independencia, pero nunca modelo de promiscuidad. Como veremos, el Romanticismo lo hizo posible. Si añadimos a esta caracterización de la mujer pícara española dos importantes elementos de personalización, conseguiremos acercarnos al personaje de Carmen en la novela de Mérimée: el *fatum* o destino trágico y su pertenencia a la comunidad o etnia gitana.

El primero de ellos puede rastrearse como elemento de diversas composiciones literarias desde las tragedias griegas, donde el héroe, en este caso heroína, debe asumir su fatal desenlace a pesar de rebelarse contra éste, hecho que no ocurre con Carmen, donde llama la atención la parsimonia del personaje para asumir su trágico final, en un paradójico estado de ausencia de *hybris*. Respecto al segundo de estos componentes, la novela española del siglo XVII nos sugiere ciertas reminiscencias sobre ésta última cualidad definitoria de Carmen. *La Gitanilla* de Miguel de Cervantes Saavedra es una novela ejemplar donde se narra el amor entre el noble Juan de Cárcamo y la gitana Preciosa. Curiosamente, Preciosa es gitana pero socialmente no actúa como tal: según los juicios de la época, aún vigentes en nuestros días, todos los gitanos eran embaucadores y ladrones. El paralelismo entre la novela de Cervantes y la de Mérimée aparece cuando el protagonista se hace pasar por gitano para comprobar la autenticidad del amor de Preciosa, haciéndose llamar Andrés Caballero. Este abandono de la identidad original del personaje masculino motivado por la mujer amada, es muy similar al que acaece en Carmen con la figura de José Navarro, aunque en la obra de Mérimée ésta se muestre como un agente primordial del cambio y no como motor pasivo del mismo, caso de Preciosa. Esta gitana, que baila y canta romances, prefigura en unión de Justina y otras pícaras, el modelo femenino español representado por los románticos extranjeros.

La presencia de la tauromaquia en composiciones literarias no es una característica exclusiva del siglo XIX, como tampoco lo es únicamente de los relatos de escritores extranjeros. En obras españolas de los siglos XVI y XVII ya se pueden encontrar los personajes y las raíces de tramas, acciones o conflictos, que en un futuro originarán las novelas de torería, muchas de las cuales ayudarán a conformar la imagen de la llamada *Espagne Romantique*. El auge de estas narraciones corresponde mayoritariamente a estos dos siglos debido al interés de la Casa de los Austria por la fiesta nacional, aunque anteriormente la literatura popular había cultivado la figura del torero. Es imposible, dada la antigüedad del espectáculo taurino, no ver en él un producto notoriamente español y, por tanto, objeto de las principales formas literarias cercanas al pueblo: desde el romancero hasta el entremés pasando por los grandes dramas nacionales.

Pedro Calderón de la Barca acomete con su entremés titulado *El toreador*³ una perversión literaria al convertir la figura de un torero en protagonista de la ficción. Habitualmente la ficción literaria retrataba el mundo taurino como algo episódico o anecdótico, proyectando su intención narrativa más en los pormenores protocolarios y en una minuciosa evocación de la indumentaria de los participantes que en los propios ejercicios estrictamente taurinos de los caballeros. Evidenciar la ostentación del ritual más que el desarrollo del mismo era lo importante, aunque se dejaba constancia de la presencia popular en los asientos de las plazas mediante panderos y guitarras, instrumentos esenciales para animar la noche de toros. A pesar de esta apariencia anecdótica, es posible rastrear en estos textos una primera génesis de la tipología del torero como héroe movido por la búsqueda de la admiración de la dama cortejada y ansioso del aplauso general. Este hecho podría significar que la imagen del torero como símbolo romántico, como héroe popular y como diestro amante, no es creada o generada de la nada por la fiebre del extranjero, pues muchos de sus atributos, perfilados por estos viajeros en sus obras, eran modelos culturales arcaicos, renacentistas o barrocos, plasmados intactos en formas literarias del siglo XIX y, por tanto, auténticamente hispanos y vivos desde tiempos inmemoriales en la mente del pueblo. Aunque es cierto que algunas peculiaridades del torero como personaje de ficción se deben casi exclusivamente a los viajeros románticos, como por ejemplo su andalucismo. Torerías,

³ Pedro Calderón de la Barca (1983): *Entremeses, jácaras y mojigangas*. Edición de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera. Clásicos Castalia. Madrid. Pág. 187.

gitanismo y andalucismo se confundirán desde entonces por sus borrosos límites. El torero como héroe literario romántico es andaluz.

Aunque el entremés de Calderón no iguale en complejidad narrativa a las posteriores novelas románticas, éste presenta curiosos nexos con ellas como evidencia su comparación con *La maja y el torero* de Gautier. Aunque la obra española no es una novela perfila, dos siglos antes, las funciones actanciales del torero en la España romántica a pesar de su diferencia de enfoque: la obra de Calderón es una pantomima de lo caballeresco, la de Gautier pretende erigirse en una gran novela donde el torero aparece mezclado con otros símbolos de la españolada: la maja, el gitanismo y la pasión. Sin embargo, ambos textos conectan en uno de los rasgos esenciales de la formación del personaje del torero: su atractivo poderoso para con las mujeres. En el entremés no asistimos a descripciones apolíneas del torero, pero éstas aparecen implícitas en el texto. No es casual que el protagonista de *El toreador* tenga que convertirse en torero para casarse con su amada; implícitamente este acto nos demuestra la popularidad, valentía y peso social de esta figura. En *La maja y el torero*, estas características perfiladas soterradamente por Calderón de la Barca, se hacen explícitas y centran la acción principal de la novela:

“Era un hombre de veinticinco a veintiocho años. Su tostado cutis, sus ojos de azabache, sus rizosos cabellos, descubrían su origen andaluz. Debía ser de Sevilla, esa negra pupila de la tierra, patria natural de arriesgados mozos, de los hombres de empuje y bien plantados, de los tocadores de guitarra, de los domadores de potros, de los que saben manejar la navaja y tienen el brazo firme y pronta la mano. Hubiera sido difícil encontrar un cuerpo más robusto y de más proporcionados miembros(...) Estaba igualmente constituido para la lucha como para la corrida, y si pudiera suponerse en la naturaleza la expresa intención de hacer toreros, jamás la logrará tan acabadamente como modelando a este Hércules de tan bien acordadas proporciones”⁴.

La aparición del bandolerismo en la literatura española está ligada a dos coordenadas que han regido la historia de los españoles durante siglos: pobreza y caciquismo. Estos se configuraron como ingredientes suficientes para atraer la curiosidad de las mentes románticas y convertir la figura del bandolero español en un transeúnte de la españolada. Pero como ocurre con la gitana o el torero, el bandolero

⁴ Théophile Gautier (1975): *La maja y el torero*. Nostromo. Madrid. Págs. 24 y 25.

había sido objeto de muchas obras de autores autóctonos anteriores a las de aquéllos, siendo una figura habitual del romancero y el cancionero español ya desde el siglo XV.

Históricamente, la presencia del bandolerismo español se divide en dos épocas marcadas por dos regiones muy distintas. Desde el siglo XV al XVII fue el bandolerismo catalán, unido a las particulares condiciones sociales y políticas de Cataluña, el protagonista de las leyendas populares, dando el relevo en los siglos XVIII y XIX al bandolerismo andaluz. La coincidencia histórica de este último con la llegada a España de los viajeros románticos, le otorgó fama internacional como bandido que robaba a los ricos para ayudar a los pobres, aunque no siempre fuera así.

Historia de los famosos bandoleros de Andalucía llamados vulgarmente Los niños de Écija. Así se titula una pequeña novela anónima de cinco capítulos que narra las aventuras de estos famosos bandoleros⁵. Otra obra básica para conocer los episodios novelescos del bandolerismo catalán, donde se narran los acaecidos en la primera mitad del siglo, es *Historia de las Escuadras de Cataluña, su origen, sus proezas, sus vicisitudes, intercaladas con la vida y hechos de los más célebres ladrones y bandoleros*⁶. Este tipo de narraciones, unidas a otras como la de Manuel Fernández y González, *El rey de Sierra Morena*, basada en la figura de José María Pelagio Hinojosa “el Tempranillo”, cuya semblanza también trazó Mérimée en *Carmen*, son idénticas a las narradas en siglos anteriores mediante otras formas narrativas populares lejos de cualquier intervención foránea. Sin embargo, no necesitamos remontarnos al siglo XV para mostrar la figura literaria del bandolero como puramente española; ésta encuentra antecedentes novelísticos y teatrales en otros autores españoles más próximos. Efectivamente, entre las novelas más leídas de Tirso de Molina destaca su obra *El bandolero*⁷ o *vida de San Pedro Armengol*, bandolero del siglo XIV que terminó siendo santificado. Pero sin duda, la más famosa de las novelas que recoge al más conocido de los bandoleros del siglo XVII es *El Quijote*, donde Cervantes inmortalizó a Perot Roca Guinarda en el capítulo LX “De lo que le sucedió a Don Quijote yendo a Barcelona”⁸,

⁵ La edición manejada es un facsímil que data de 1876, publicado en Madrid, en el Despacho de M. Minuesa, Juanelo 19. Es un relato anónimo.

⁶ La obra es de Josep Ortega i Espinós de Valls. El libro es un homenaje a los Mossos d'Esquadra. La obra es de 1859 y está citada en la revista *Historia y Vida*, n° 310. Barcelona. 1994. Pág. 24.

⁷ De las dos obras en prosa que publicó Tirso de Molina, *Los cigarrales de Toledo* y *Deleytar aprovechando*, es en esta última, terminada el 26 de febrero de 1632, donde encontramos la novela de *El bandolero*, la única basada en un personaje español de la trilogía de novelas que la compone. Las otras dos son *La patrona de las musas* y *Triunfos de la verdad*.

⁸ Miguel de Cervantes (1996): *El ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha. El Quijote*. Perea Ediciones. Ciudad Real. Pág. 287.

donde acontecen hechos narrados ya en el romancero español: una mujer vestida de hombre para vengar su honra contrata a un famoso bandolero con fama de ayudar a los desvalidos.

Junto a la novela, también el género de la comedia nos muestra la presencia de la figura del bandolero en nuestras letras. La comedia de bandoleros se desarrolla entre los siglos XVII y XVIII y pertenece al mismo ámbito cultural de los pliegos de cordel que desde el siglo XVI narraron historias de personajes fuera de la ley (ladrones, jaques, bandidos, valientes o contrabandistas). Los romances vulgares iniciaron el proceso de mitificación de estos tipos literarios a partir de su realidad marginal, prolongándolos en las jácaras y en la novela corta. Ignacio de Luzán recoge estos dramas en *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (1737) bajo el marbete de comedias de guapos, duelos y cuchilladas, abominando de sus escasas cualidades morales y estéticas.

Los dramaturgos barrocos, siempre atentos a los gustos del público, comprendieron rápidamente el interés de tales asuntos marginales para un auditorio ansioso de este tipo de emociones. Caro Baroja supone que la comedia *El valiente Juan de Heredia*, atribuida a Lope de Vega, es el ejemplo más antiguo de este género teatral⁹. La fecundidad literaria del vate madrileño es impresionante; cultivó todos los géneros vigentes en su tiempo y entre las 1500 obras que escribió se representan un amplio muestrario de personajes masculinos que se adscriben a este tipo de comedias: *El cordobés valeroso*, *Pedro Carbonero*, o *Roque Dinarte*, el mismo famoso bandolero catalán perfilado por Cervantes en *El Quijote*.

Una Carmen lejos de la española

Anunciábamos al principio de este artículo que nos encontraríamos con paradójicas reticencias para alejar el nombre de Carmen del significado cultural de española apelando a su naturaleza romántica. Ha llegado el momento de plantear la cuestión en su totalidad y resolver como afrontaremos esas dificultades. El conflicto se plantea en los términos esgrimidos hasta este momento en el desarrollo de este ensayo, es decir, surge de las diferentes opiniones esgrimidas sobre la paternidad de la imagen de España representada en *Carmen*, fenómeno al que debemos añadir un nuevo ingrediente correlativo: la cuestionada capacidad del personaje de Carmen para erigirse

⁹ Julio Caro Baroja (1986): *Realidad y fantasía del mundo criminal*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid. Pág. 166.

en mito español, condición derivada del contexto romántico donde se inserta la obra.

Efectivamente, existen dos caminos legítimos para ayudar a nuestro personaje a escapar de la imagen constreñida que la aprisiona. El primero de ellos podría plantearse en los siguientes términos: la obra *Carmen*, escrita por el erudito e hispanista francés Prosper Mérimée, muestra una visión acertada de la realidad española, verídica podríamos decir, subrayada por la naturaleza decididamente realista que otorga su autor a la narración del relato, muy alejada de la sensibilidad romántica del momento. La posterior conversión de la novela en libreto de ópera, llevada a cabo por Bizet y los libretistas Meilhac y Hallévy, será culpable, sólo en parte, de la proyección de la falsa imagen de España. Esta labor fue acometida casi íntegramente por los autores españoles que adaptaron la ópera francesa para adecuarla a los gustos y formas de los teatros de zarzuela españoles en los que se estrenó a finales del siglo XIX.

Esta teoría, sustentada por el profesor Jean Sentaurens¹⁰, entiende que la acusación lanzada contra el autor de *Carmen* como creador de la imagen de la *Espagne romantique* es una extraña paradoja y una cruel injusticia, pues ésta no fue traducida y editada en España antes de la última década del siglo XIX. Por lo tanto, apunta Sentaurens, difícilmente pudo por sí sola generar el arquetipo de la Andalucía mítica y representar para siempre una especie de norma absoluta en materia de españoladas. Como puede apreciarse, esta teoría complementa la visión de una españolada de carácter autóctono, algo que hemos defendido en la primera parte de este trabajo, aunque debemos señalar que no compartimos ni el tono ni la totalidad de las ideas del profesor de la Universidad de Michel de Montaigne en Burdeos, pero no es éste el lugar para desarrollar un contraanálisis de sus argumentos. Finalmente, Sentaurens se muestra contrario al proceso de conversión de Carmen en mito nacional, pues en el momento en que se intenta atrapar al personaje bajo la bandera de este país, o de cualquier otro, se está poniendo freno al valor universal del personaje. Dicho de otro modo, para éste no es lícita la apropiación del mito de Carmen por parte de España simplemente porque Mérimée desarrollara su historia en suelo andaluz, algo anecdótico y peregrino según este investigador, y de cariz netamente antagónico al concepto de Carmen como mito genérico de feminidad.

Como puede observarse, la propuesta de Sentaurens es incompatible con la pretensión de este artículo de alejar la novela *Carmen* del aglutinante concepto de

¹⁰ Jean Sentaurens (2002): “*Carmen*: de la novela de 1845 a la zarzuela de 1887. Cómo nació la España de Mérimée”. *Bulletin hispanique*, n.º 2. Págs. 851-872.

españolada gracias, exclusivamente, a sus atributos románticos ya que, según el profesor francés, la obra de Mérimée se distancia en forma y contenido de la sensibilidad al uso de la época, mostrándose como un relato de cariz realista y naturaleza verídica. Paradójicamente, el segundo de los caminos para desenquistar a *Carmen* del concepto de españolada trata de evidenciar los valores de la obra derivados de su esencia puramente romántica, subrayándolos de algún modo para que puedan ser vistos tras los estereotipos eclipsadores en que se han convertido los personajes principales de la narración. Ciertamente, Sentaurens desarma por completo el nexo entre Carmen y la españolada pero paga un caro precio cuando renuncia a la naturaleza romántica de la obra de Mérimée. Estamos de acuerdo con Sentaurens que *Carmen* posee cualidades estrictamente realistas en su superficie, concretadas en los deseos descriptivos de muchos pasajes de su narración o en la ubicación de su historia en único marco, Andalucía, requisitos indispensables para lograr el pretendido efecto de realidad. Sin embargo, estamos seguros que laten en Mérimée, y en esta obra, todas las claves de los laberintos subterráneos del romanticismo enardecido y que Andalucía no es una mera localización como tampoco está tan claro que la novela sólo pueda ser entendida desde una óptica realista.

La esencia romántica de *Carmen* ha estado oculta tras su propia etiqueta, generada tras una multitud de discusiones sostenidas sobre la imagen de España inscrita en su superficie. No es posible acercarse a la obra de Mérimée sin despojarse de los ropajes de nuestro tiempo y sin desprenderse de los prejuicios recaídos sobre esta gitana, en unas épocas vista como un monumento a la falacia y en otras como un mito nacional. Añadiduras y postizos culturales con los que no contó Mérimée a la hora de construir su relato. Esta tautología ha jugado en contra del verdadero acercamiento a la obra de Mérimée desde los parámetros del tiempo que la vio nacer.

El tiempo de nacer aparece indefectiblemente unido a un lugar, un espacio. Las circunstancias por las que *Carmen* nació en España no son casuales y están motivadas por lo que se ha dado en llamar el ideal romántico. En nuestra opinión, el interés de Mérimée por España puede juzgarse bajo la luz del binomio, de claro espíritu romántico, *orden-caos*. La primera instancia del mismo está representada por su propia figura de hombre culto y perteneciente a una cultura de masas tan avanzada como la francesa (no es casualidad que él se configure como personaje de la obra –en nuestra opinión la figura del narrador es la del propio Mérimée- ni que entable relación amistosa con José Navarro, hasta cierto punto, doble y trasunto de sí mismo), mientras

que la segunda lo hace por nuestro país, un emporio de exotismo y pintoresquismo, sustancialmente diferente a la Europa decimonónica.

No olvidemos que para Gautier, otro viajero incansable por tierras españolas, África comenzaba en Los Pirineos. La sociedad romántica renegaba del ámbito materialista y racionalista de la Ilustración y el Romanticismo surge como un movimiento de pensamiento que rompe con los espacios vitales del siglo XVIII, oponiéndose rotundamente a la concepción pragmática y científicista que subordinaba al mundo europeo. Colmado de insatisfacción ante el modelo que planteaba la modernidad, el Romanticismo buscó un refugio existencial, una postura frente a la idea de una humanidad expandiéndose sólo en la esfera de lo trascendente: la repuesta, repleta de carga sentimental, nacía desde el aullido oprimido del espíritu, eso era España para aquellos viajeros. Como diría Lleó Cañal:

“el hombre romántico no mira ya el mundo desde una posición ética, como el ilustrado, sino estética. El mundo va a ser juzgado, no ya en la medida en que siga los principios de la Razón, sino en la medida en que conmueva al alma, y para el alma europea, la propia diferencia de España, es decir, todo aquello que nos había marginado históricamente, va a convertirse en fuente de exquisitas o atroces emociones”¹¹.

Esta dualidad romántica se expresa en el relato de Mérimée a través de los dos personajes principales de la obra. Carmen representaría el caos, el eco lejano de la civilización, y don José, el orden civilizado y jerarquizado (no es casualidad su condición de militar, dechado de disciplina). Ambos actúan como dos fuerzas contrapuestas desde el inicio de la obra, aunque Carmen acabará cautivando a José como el Sur lo termina haciendo siempre con el Norte¹² en multitud de relatos previos y posteriores al Romanticismo. La seducción del caos es irresistible, los románticos lo sabían y lo ansiaban como camino apartado y lejano del trazado por el *Logos* de la modernidad, aunque conocieran sobradamente que ambos están íntimamente unidos.

Los románticos ansiaban la búsqueda de lo absoluto y el arte (*Carmen*, es una obra artística) es el único medio para conciliar las dos mitades de este todo: lo material y disciplinado, representado por la Razón, había renegado de la imaginación como vía

¹¹ Vicente Lleó Cañal (1989): “España y los viajeros románticos”, en *Estudios Turísticos*, n.º 183. Pág. 46.

¹² Esta naturaleza contraria y simbólica de los personajes de la novela a través de los opuestos Norte y Sur, también ha sido esgrimida por Alberto González Troyano (2007): *Don Juan, Fígaro, Carmen*. Fundación Lara. Sevilla. Pág. 171.

de acceso al conocimiento humano. Por ello, la nueva sensibilidad romántica proponía la unión de ambas realidades y para expresarla figuradamente revitalizaron los viejos mitos de la cultura occidental desde la antigüedad clásica, sobresaliendo, entre todos ellos, el mito arcano de *Eros*. *Eros* simbolizaba para los románticos la atracción violenta de esas dos naturalezas contrapuestas, el único camino capaz de conciliar el matrimonio entre esas dos partes separadas por el progreso de la civilización y la Ciencia: la Razón y la imaginación, también llamadas *Ego* y *Psique*. Los románticos entendían que el *Ego*, la Razón o la Ciencia, no podían explicar por si solos la totalidad del ser, por lo que devolvieron a la imaginación, a la intuición y al sueño, su categoría de instrumento de conocimiento.

Este es el motivo por el cual, desde la perspectiva de la nueva sensibilidad, Carmen y José se buscan y se atraen irresistiblemente, culpa de *Eros*. aunque los distintos avatares propuestos por Mérimée en su relato dificulten el camino de unión final de estos dos simbólicos personajes. Esta pulsión unificadora de los caracteres choca con otro mito revitalizado por el Romanticismo y que también está presente en *Carmen*: el significado y el papel del mito de Don Juan. Don Juan, maestro del amor, artista de *Eros*, busca incontroladamente la unión con su otra mitad, sucede que la insatisfacción por no ver cumplidas sus expectativas le desbocan a una descontrolada promiscuidad, algo parecido le ocurre a Carmen con los hombres, aunque no nos atrevemos a denominarla así en su caso. Ambos, Carmen y don Juan, están sesgados, incompletos y necesitan del *otro* para conformarse en unidad.

Por si fuera poco, la búsqueda de ese absoluto que es el amor romántico encuentra en *Carmen* dificultades serias derivadas de la fuerte personalidad de la fémina, configurada por Mérimée como una hija de Lilith. Lilith, en la tradición judeocristiana, es la primera mujer de Adán, conformada como éste del barro primero por Dios, no de una costilla del hombre, un igual, nunca una subordinada. Lilith se negó a someterse a los deseos de Adán y por ello fue castigada y convertida en símbolo de todo aquello que el sexo masculino anhela pero no consigue de la mujer. Esta idea de mujer pérfida, de fuerte arraigo judaico, se mostrará en la literatura del Siglo de Oro mediante la figura de la pícara, un bello envoltorio repleto de los peores vicios humanos. Como dijimos anteriormente, la pícara es mala por el simple hecho de ser mujer, retrato de mujer que habría que calibrar hasta qué punto no estuvo influido por la convivencia de la cultura hispana con la tradición judía hasta el siglo XVI. Independientemente de la raíz y pervivencia de esta dualidad conceptual sobre la mujer en nuestra literatura, como

dechado de belleza exterior y modelo de fealdad interior, Mérimée, consagrado hispanista y contrastado erudito, conocía que el único modo posible de alcanzar la unión de Carmen (el caos) con José (el orden) es la muerte. El conflicto planteado en el Romanticismo por la búsqueda de lo absoluto, de la unidad, del todo, sólo será resuelto en *Carmen* a través de la muerte, mediante la presencia del mítico *Tánatos*. Al mismo tiempo, en estos mismos términos, la muerte final de Carmen podría también simbolizar el irremediable final de la sensibilidad romántica que da paso al nacimiento del emergente Realismo. José aniquila a Carmen por culpa de sus más profundas convicciones, es decir, gracias a aquello que todavía le ata, en lo más insondable de su ser, con lo que una vez fue: orden, disciplina y objetividad. Y en cierto modo, estos conceptos también pertenecen al Realismo, deudor del espíritu racionalista contra el que floreció el Romanticismo.

Por otra parte, no sería tampoco difícil subrayar la ascendencia puramente romántica de Carmen y José sin tener que recurrir a tan metafísicos argumentos. Nos bastaría simplemente con recordar el nexo existente entre estos dos personajes y otros muy admirados por los llamados autores prerrománticos. Como ha demostrado Mario Praz¹³, muchas de las cualidades del bandido romántico se deben a las caracterizaciones literarias anteriores de Satanás, sobre todo las acaecidas en el primer libro de *Paraíso perdido* de Milton. El Maligno en Milton se reviste de una belleza decadente que rescatará el romanticismo para transferirlas al personaje del bandido generoso, del delincuente sublime que roba a los ricos para darlo a los pobres. La obra de Schiller, *El bandido* (1781), sería la concreción de este hecho. En el mismo sentido, podríamos vincular al personaje de Carmen con otros de los mitos literarios del romanticismo, la mujer vampiro. De naturaleza demoníaca, Carmen vendría a configurarse como uno de estos seres venidos a menos cuando es filtrado por el genio clásico de Mérimée. No olvidemos que Mérimée retrató la figura del vampiro en su obra *La Guzla* (1826) y que muchas de las cualidades del vampiro y del bandido románticos estarán presentes en Carmen y José, aunque aparezcan apagadas, mezcladas sin distinción de sexo y poco idealizadas para ajustarlas al espíritu comedido de su autor y al año de escritura de *Carmen*, prácticamente en las postrimerías del Romanticismo.

El nombre de Carmen como mito de libertad femenina estaba servido; el Romanticismo lo había hecho posible y, ciertamente, a pesar de que la acción narrada

¹³ Mario Praz (1999): *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. El acantilado. Barcelona. Pág. 124.

por Mérimée transcurre en España, condición *sine qua non* para plantear esta tesis unificadora del espíritu romántico, debido a las peculiaridades de nuestro país en aquel entonces, nada nos legitima a convertir a Carmen en un mito local. Este proceso ha venido por añadidura, convirtiendo el alma de toda una época encerrada en *Carmen* en una absurda mascarada.

Luis Navarrete