

Carmen: puro teatro. Granés, Madariaga, Gala y Távora

Virginia Guarinos

La apropiación de mitos del imaginario colectivo por parte de los diversos creadores es un hecho abundante e irreversible en la época contemporánea, una época de pastiche y de *revival*. Creadores que pueden ser artistas profesionales o aficionados. Salida de la novela y poco después de la ópera, Carmen reúne un grado de adaptaciones, fieles y libres, recreaciones, inspiraciones¹ y todo tipo de derivados de sus originales, unas veces del relato otras de la ópera, pero se encuentra al mismo nivel que otros personajes universales que alcanzan categorías de subgéneros cinematográficos, teatrales, televisivos... junto a Don Juan, a Hamlet, a Drácula o a otros de naturaleza no literaria que llegan incluso a formar fenómenos *fandom* adoptados por distintas tribus urbanas como iconos de referencia entre las generaciones más jóvenes. Dentro de ese origen literario, la transmedialidad más habitual y querida por productores y público es la de novela a cine, no obstante otros trasvases son generados y aceptados sin búsquedas de originales. Uno de ellos, menos común, es la adaptación de novela a teatro. Bien es cierto que en este capítulo observaremos que unas veces la adaptación se produce desde la *nouvelle* de Mérimée, otras desde la ópera de Bizet y otras directamente de la esquematización del hilo argumental recreado tanto en la novela como en la ópera, es decir, de la fábula, entendida como esquema mental aceptado y reconocido por todos como la historia de Carmen. Aun así, la adaptación de novela a teatro no es nueva. Desde grandes compañías hasta pequeños teatros pasan en algún momento por ello².

1. Tal como propone Sánchez Noriega (2000:76) para la adaptación de novela a cine, igualmente en el caso de Carmen de novela a teatro se puede encontrar la adaptación como ilustración, como transposición, como interpretación, como adaptación libre e incluso como decantación.

2. Por citar algunas recientes, de 2005 es la adaptación de *El Buscón*, de Quevedo, dirigida por Francisco Negro; en 2006 Rayuela Producciones estrenó una adaptación de Julio Verne para niños, *Viaje al centro de la tierra*. También de 2006 es la adaptación de *El cartero de Neruda*, novela de Skármeta, dirigida por José Sámano para Sabre Producciones. A 2007 pertenece la adaptación teatral de *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas –a su vez adaptada a cine en 2003 por David Trueba–, dirigida por Joan Ollé. Autores clásicos, actuales, novelas realistas, históricas, de ciencia ficción han sido puestos sobre las tablas.

La labor de vuelco de una novela a una pieza dramática pasa por una adaptación al nuevo medio y especialmente a sus mayores desventajas con respecto al relato escrito y leído, condiciones de recepción y de producción: el tiempo de representación y el espacio disponible. La ausencia de narrador, habitual en teatro, obliga al adelgazamiento de las descripciones y argumentaciones del relato original. La esencia de personajes mostrándose a sí mismos, a su vez, obliga al desarrollo de los diálogos; la aparición física de los mismos en escena arrastra también la eliminación de gran parte de las descripciones de los mismos en las didascalias, dejándose en buena medida su construcción visual al director de la puesta en escena. Cualquier adaptación a teatro pasará probablemente por dos nuevos autores: el que escribe y adapta la novela a texto dramático, y un segundo creativo, el director de escena, que reescribe, esta vez con una puesta en escena "real", tangible, la obra dramática escrita o el libreto.

Aunque las adaptaciones que vamos a ver son de muy distinta naturaleza, todas ellas mantienen dos constantes, en las prioridades de la música y el género, en el sentido de la representación de la mujer y la libertad. Es de sobra conocida la relación de Carmen con la música por su versión operística de Bizet y por el propio personaje y la cultura andaluza y gitana a la que representa y a la que se le suponen dotes artísticas de canto y baile, además de otras malas artes relacionadas con el esoterismo y la seducción. Las obras que se comentarán son todas muy musicales pero no pueden considerarse lo que tradicionalmente entendemos como un musical teatral, son más teatro que otra cosa y la historia y su devenir, y los personajes tienen más entidad en ellas que la música en sí misma, cuestión esta última que caracteriza al teatro musical de estilo Broadway³. Otras variedades como la zarzuela o la revista se alejan también de las piezas que se refieren a Carmen en este capítulo, diferentes a todos estos géneros y difíciles de clasificar. Por el otro lado, el perfil y la insistencia en una mujer libre que subvierte el orden establecido también es otra línea de fuerza que recorre las obras repasadas. Si Carmen en sí misma es un tópico, la idea que se ha ido formando en los últimos tiempos sobre ella como símbolo de la libertad también es otro tópico forjado al irnos dejando llevar por un halo romántico, idealista de la obra y muchas de sus revisiones. En el fondo, tras ella y de modo evidente, se encuentra una obra original, unas obras originales –en tanto que igual de responsabilidad tienen el relato y la ópera ya que ambas son fuentes de posteriores trabajos– misóginas, machistas, que castigan a la mujer fatal con la muerte y que son en sí mismas representaciones de un episodio de lo que se llamaba crimen pasional y que no es más que lo que hoy llamamos violencia de género.

3. Se considera teatro musical todo aquel que combine música, canciones y danza con diálogos. Dentro de él existen diversos géneros entre los que se encuentra la ópera, de la que se diferencia por el estilo musical. El musical teatral suele contener música popular, próxima a la música de consumo sin llegar a serlo, aunque existan canciones o libretos completos de teatro musical que han alcanzado un gran número de ventas.

Aunque las puestas en escena de la Carmen operística son continuas hasta hoy, en España la mayor parte de las adaptaciones de *Carmen* en teatro se corresponde con ballet flamenco. Algunos montajes extranjeros gozaron de fama internacional, como el ballet de Roland Petit o el montaje de la década de los 80 dirigido por Peter Brook, una versión híbrida teatro/canción. No hay Carmen sin canción. Esta obra de Brook, *La tragédie de Carmen*, estrenada en París en 1981, se representó con un montaje intimista y directo, basado en la música de Bizet, arreglada por el compositor Marius Constant y guión de Jean-Claude Carrière. La reducción del número de personajes llegó a dejar la obra en cuatro cantantes y dos actores. Toma elementos de Bizet pero también de Mérimée y añade algunos propios, como la muerte de Carmen planteada como un ritual. De entre los trabajos españoles más destacados, recordamos el montaje de Aída Gómez⁴, el ballet flamenco titulado *Carmen* (2006), una de las pocas mujeres que ha dirigido *Carmen*, al fin y al cabo una obra sobre una mujer. Su objetivo fue basarse en Mérimée y no en el tremendista Bizet, difícil tarea tratándose también de un espectáculo musical. El resultado fue un montaje con gran variedad de registros, mezclando clásico con danza española y flamenco⁵. Otros ballets han tenido grandes éxitos: el espectáculo flamenco montado en 1992, estrenado en Japón y que ha continuado giras mundiales por el éxito de público, del Ballet Teatro Español de Rafael Aguilar, con el nombre de *Carmen*, con flamenco y escuela bolera; el Ballet flamenco de María Carrasco; *Carmen. Pasión y muerte*, fue el título de la obra de danza dirigida por Aldena Dobрева con la compañía del Ballet de Santiago de Chile en 2004, con música de Bizet; y en ese mismo año Antonio Canales, con Narros y Greco también hicieron una *Carmen* estrenada en el teatro Lope de Vega de Sevilla. Con el título de *Carmen, Carmela*, el espectáculo estaba protagonizado por Lola Greco, como Carmen, y Antonio Canales como Don José, dirigidos por Miguel Narros con coreografía del propio bailarín y adaptación musical de Juan Víctor Rodríguez Yagüe. Este equipo quiso darle un carácter lúdico al montaje creando una Carmen más simpática y menos trágica, trabajando sobre la base de Mérimée y no de la ópera, tendencia ésta que interesa mucho más a los creadores contemporáneos que no la de Bizet por sus excesos en todos los sentidos. Y también de 2004 es una versión más libre dirigida y coreografiada por Ramón Oller que mezcla danza contemporánea con flamenco y que juega a la fusión con canciones de Martirio⁶ en una historia donde Don José casi ha desaparecido centrándose especialmente en Carmen.

Azar Teatro cuenta con el montaje más reciente hasta el momento en España, titulado *Spanish Blood, Sangría*. Basada en Carmen, es una libre interpretación sobre la hombría, el honor y la tentación. Pensado como teatro de calle, tiene un basamento

4. Bailarina y coreógrafa, Premio Nacional de Danza 2004 y directora del Ballet Nacional de España de 1998 a 2001.

5. La música original era del guitarrista flamenco José A. Rodríguez y la dirección de escena correspondió a Emilio Sagi.

6. De su álbum *A flor de piel* (2004).

esperpéntico muy importante, interpretado sobre patines y esforzándose por la ridiculización de los tópicos españoles. La adaptación a la calle hace que las proporciones de los elementos de *atrezzo* y vestuario sean mayores de lo normal y la transgresión de Carmen como mujer es también la transgresión del montaje en sí mismo. El propio grupo afirma en su publicidad basarse en la estética del maestro Lindsay Kemp y el dibujante catalán Nazario, de donde se deduce la estética homosexual que de ambos se ha transmitido a este grupo de Valladolid que utiliza hombres vestidos de flamencas⁷ y mujeres interpretando a toreros. Pero Carmen ha sido escrita como obra dramática, unas veces estrenada y otras no, por grandes literatos que han dejado fijada en naturaleza teatral la historia de la cigarrera. Desde el respeto a Bizet o a Mérimée, o desde el respeto solamente a Carmen, encontraremos que desde la creación de la obra original (1845) y su influencia en la ópera (1875) se ha generado a lo largo del siglo XX, alguna en el XIX, una serie de revisitaciones de innegable valor que hace transfigurarse a Carmen desde la parodia hasta la burla y el sarcasmo o el simbolismo poético.

1. CARMEN PARÓDICA. *CARMELA* (1891), DE GRANÉS

El propio título de esta obra teatral nos acerca a su naturaleza. Con la familiaridad de un nombre más bien usado por amigos y conocidos, esta Carmen, Carmela, traspasa las fronteras sevillanas y se sitúa en Madrid en el terreno de la parodia. Y no es de extrañar; su creador, Salvador María Granés⁸, autor de zarzuela y periodista satírico, ha dado a España una edad dorada, la de la parodia teatral. Chulos, castizos viejos, cornudos y adúlteras, anarquistas y hombres del campo son los estereotipos con los que juega Granés en sus obras, procedan de donde procedan. En este caso Carmen tendrá que ajustarse a estos tipos que él construía y manejaba a la perfección. Además, existen, tal como afirma Beltrán (2005:393), dos constantes fuentes de inspiración en su obra: el humorismo y el erotismo. Sin duda, nada más apropiado para tratarse de Carmen que ambos elementos: el donjuanismo, aquí convertido en "carmelismo", y el humor que destilan los parlamentos de los personajes.

Maltratada por los críticos, nada parece más carmelita que esta obra que se ríe de todo y de todos, como Carmen hacía, hasta de su propio destino. Por momentos zafia, la obra pertenece a un género hoy descuidado en literatura, más frecuente en cine —donde una película de éxito puede tener en poco tiempo su réplica paródica y hay directores y actores especializados en ello—, una obra que acercó al gran público, al

7. La obra está dirigida por Javier Esteban y en el reparto puede observarse la inversión de papeles: Carmen (Francisco Mateo), Micaela (Óscar de la Fuente), Don José (César Martín Catalina), Escamillo (Isabel Zamorano). Es una producción de 2006.

8. Poco conocido y trabajado en la actualidad, existe una tesis doctoral sobre su obra: Beltrán Núñez, Pablo (2002): *Salvador María Granés, autor del género chico y periodista satírico*, Madrid, Complutense. Disponible en Internet: <<http://www.ucm.es/eprints/3240/>>.

público popular la cultura con mayúsculas, aunque fuera banalizándola. Esta versión teatral cómica fue estrenada el 21 de enero de 1981 en el Teatro Principal de Barcelona, bajo el título *Carmela: Parodia-lírica de la ópera Carmen en un acto y tres cuartos*⁹, escrita por Salvador María Granés y con música de Tomás Reig. Plagada de continuas referencias contemporáneas de política, sociedad y cultura, se articula, como dice su también humorístico subtítulo, en dos actos desiguales, bajo la forma del verso, a menudo ripioso y provocador de carcajadas por lo forzado de los mismos en métrica y rima. Del mismo modo, las incorrecciones y parodias léxicas fomentan el humorismo. Y si lo cantado es verso, lo hablado también lo es. La acción transcurre en la actualidad (la de 1891) a las afueras de Madrid. Y a esta variación cronotópica del original (la obra de Bizet y no la de Mérimée), se añade el cambio de personajes: Carmela, Micaela, Frasquita, Don José, Escamón (en vez de Escamillo), Zúñiga, sargento, chulas, colilleras (en vez de cigarreras), matuteros, banda militar, toreros y niños. Son muchos otros los elementos nuevos aportados por Granés. Tratándose de una parodia de ópera, la música no falta, pero es una música por completo popular, cuando no populachera y en español y no en francés; de hecho empieza la obra con un coro de guardias cantando. Micaela aparece “en traje de gallega campesina”; también Don José es gallego en vez de vasco, un tipo regional, el del gallego, tan usado para la parodia como el andaluz, acentuando así el contraste caricaturesco entre Carmela y José.

Esta “disminución de categoría” hasta bajar a lo más llano, cuando no al subsuelo se produce también en las profesiones reflejadas y en su modo de afrontarlas. Las mujeres ya no son cigarreras sino colilleras¹⁰. El propio personaje de Carmen es, sin duda,

9. Puede leerse en su versión digital en el portal “La parodia teatral en España”: <www.cervantes-virtual.com/portal/parodia/>.

10. Prueba de todo ello se resume en estos versos cantados de presentación:

- Todas: “Aquí están las chiquillas
con un trapío (120)
que yo entiendo.
Segundas: Yo recojo colillas.
Primeras: Y yo las lío.
Terceras: Y yo las vendo.
Primeras: Cada cual de nosotras (125)
tiene su apaño.
No es extraño.
Segundas: Yo tengo novios marqueses.
Primeras: Yo timo como el que más.
Terceras: Yo he estado presa seis meses. (130)
Todas: Me *paece* que *semos* muchachas *horrás*.
Y así, de cuando en cuando,
también metemos
contrabando.
¡Ay, qué gracia que tienen, (135)
¡olé, que sí!,
todas las colilleras
de Chamberí!”

el más disparatado visto de entre las adaptaciones teatrales y no teatrales. Su tarjeta de presentación no deja dudas de su condición, descarada, "vivalavirgen", burlona, seductora y despectiva¹¹. A su falta de modestia en cuestión de hombres, a su tendencia al "din" en vez de al "don", a su saber sacar partido a sus zonas sensuales (el pie)¹², se añade su chulería tópica castiza. Se evidencia en la agresión de Carmela a la otra mujer, no de un tajo en el cuello sino de un modo más primitivo: un mordisco que le "arranca media oreja"¹³.

Por el contrario, Don José va a la baja. Todo lo que en esta Carmen es exceso, en el personaje masculino principal es defecto. Don José es embaucado y seducido en menos de diez versos, el más fácil de convencer que se haya visto. Y los extremos se siguen manifestando en otros momentos: la taberna de Pastia es el merendero de Lilas Patrás (en una clara referencia chistosa homófoba) que está en Vallecas. Y el Escamillo se llama Escamón y es un torero cobarde, sobre el que no queda duda por su parlamento y por las didascalias¹⁴. Por si no fuera suficiente, se representa una parodia de corrida,

11. La primera aparición de Carmela dice:

Carmela: "Cuando yo, columpiando el talle, (140)
 voy por la calle
 con gracia y tal,
 los caballeros
 y los toreros
 me dicen: «¡Ole!... ¡Viva tu salt!...». (145)
 Si, orgullosa de mi palmito,
 a un señorito
 le enseño el pie,
 él me dice, muy bajito:
 «Si quieres que hablemos, (150)
 te llevo al café».
 Mas para mí
 es la cuestión
 que tengan din,
 aunque no tengan don. (155)
 Y por eso les gasto palique...
 y san se acabó".

12. Aunque las Cármenes actuales cinematográficas explotan más la exhibición pectoral, no podemos olvidar que en las fechas decimonónicas de Carmen, tanto de la obra de Mérimée como la de Bizet o ésta otra, el pie y el tobillo son zonas altamente activadoras de la testosterona masculina, existiendo toda una literatura en torno a estas latitudes corporales femeninas desde la Edad Media.

13. Cuando es reprendida por la guardia, ella contesta con desdén:

Zúñiga (a Carmela): "Por un frívolo pretexto
 has herido a una mujer.
 Tú, ¿qué respondes?... A ver. (315)
 Carmela: ¿Que qué respondo?... Pues esto".
 (Carmela tararea algunos compases del chotis de *La Gran Vía*).

14. Escamón:
 "Aunque yo desde que vi la luz
 sentí afición atroz a torear, (455)

teniendo además un consentimiento con el teniente Zúñiga. Y aunque el torero se bate con José por hacer este juego de palabras ante él sin saber que era el novio en cuestión¹⁵. La situación de enfrentamiento ente ambos es altamente ridícula, ya se que realiza cantando lo siguiente:

Escamón: "A un torero de mi gracia
un gallego no hace el bu,
porque si tú eres bruto
yo soy más que tú.
Don José: Pues con todo tu toreo (670)
te voy a dar un meneo.
Ri qui trum,
quirri qui trin qui trum.
Los dos : Ri qui trum,
quirri qui trin qui trum". (675)

Desposeída de toda simpatía del público y de toda grandeza trágica, Carmela es una mujer veleidosa, caprichosa y nada más; no se trasluce en ella otros afanes libertarios y feministas de obras posteriores literarias o filmicas; es, como debe ser en este caso, una caricatura de sí misma. A todo ello hay que añadir un final marcado por un destino fatal casual que mueve a carcajada, especialmente si se conoce el final real de la obra originaria y teniendo en cuenta que en esta parodia el ambiente cómico no hace esperar una muerte:

Carmela: "Mira, chico, no me vengas
ya con esos paripés...
Si te quise, no te quiero,
conque, abur, y hasta más ver.

siempre al ver un toro frente a mí
tengo un canguelo más que regular.
Cada vez que salgo al redondel
y veo al animal parado allí,
nunca sé si al bicho mataré (460)
o si él será el que me mate a mí.
(Con un movimiento de contoneo que imitan los demás).
Torero soy y bravo,
torero soy,
y en el testuz o el rabo
al animalito la estocada doy".
"Carmela (635)
tuvo, y su gusto no alabo,
un novio cabo, al que amaba;
mas todo al cabo se acaba
y ella acabó con el cabo".

15. Escamón:

- Don José: Ten un poco de vergüenza, (800)
no me insultes o ¡ay de ti!,
porque como yo me cargue,
se arma la de San Quintín.
- Carmela: Mire usted que es mucho empeño
que le tengo que querer, (805)
cuando yo tengo otro hombre
al que quiero más que a él.
- Don José: ¡Ay, Carmela, por ti sueño!
Y hoy te adoro más que ayer;
si me quieres, Carmen, dílo, (810)
y si no, dílo también.
¿Me quieres, sí o no?
- Carmela: No, no y mil veces no.
- Don José: ¿No?
- Carmela: No.
- Don José: Pues si te agrada así,
seré, como hasta aquí, (815)
matutero, traidor,
granuja y tomador.
- Carmela: No. Carmela no es a ti igual:
ella es reguapa
y tú eres un... morral.
(.../...)
- Carmela: (Desasiéndose).
Date un limpión.
(Llevándole aparte al proscenio derecha).
Esta sortija de dudlé que tú me has regalado, (860)
mírala...
(Se la quita del dedo y la arroja, pisándola).
- Don José: (Tirando de una gran navaja y dirigiéndose a Carmela. Ésta
huye y Don José la persigue dando una vuelta en redondo a la
escena).
¡Ea! Ya esto se ha acabado.
(Gran silba en la plaza, gritando: «Fuera, fuera»).
(Aparece Escamón con el estoque y muleta en la mano, y, atur-
dido, atraviesa a Carmela. Salen todos tras de Escamón. Carmela
cae al suelo muerta).
- Don José: (Arrodillándose y cogiendo a Carmela en sus brazos).
¡Bárbaro! Al fin metiste la pata.
¡Ah, Carmela! ¡Carmela adorata!''

Y por si esto fuera poco, el final total de la obra es por completo bufo: no sólo una parodia, también la desmitificación total de Carmen, muerta, resucitada y vuelta a morir. Así se lee en la última acotación al texto dramático:

(Se arrodillan todos alrededor de Carmela y cantan con la boca cerrada. Para el «amén» último, todos se levantan, incluso Carmela; vienen hasta la misma batería y, después de dar el grito final, vuelve Carmela a echarse en el suelo y cae el telón).

Sin duda, es una dramatización transgresora; no se encuentra en ella nada que la emparente con las siguientes obras, a excepción del factor musical, presente en todas, y el humor que comparte con la obra de Gala, donde Carmen, de otro modo, vuelve a estar viva tras sus muertes.

2. CARMEN POÉTICA. *LA MUERTE DE CARMEN* (1963), DE MADARIAGA

Si Granés ha supuesto la burla de todo y de todos, el perfil femenino sale igual de malparado que el masculino en sus personajes. De la burla pasamos a la sublimación, segunda vía, por cierto, de la representación femenina desde una postura patriarcal según las teorías feministas. Esto podría ser una posición subjetiva ante la obra de Madariaga pero sirva de descargo que el propio autor dejó escrita su percepción sobre la mujer española. Del libro de Salvador de Madariaga *Mujeres españolas*, (1972: 25) pueden extraerse estas palabras: "El español acepta que dos y dos son cuatro, pero le tiene sin cuidado. Por eso es quizá el europeo que mejor comprende a las mujeres". Suponemos en esta frase que no dar importancia a las verdades absolutas podría significar una despreocupación por lo racional que hace que el español sea capaz de entender lo no entendible. En la introducción al libro citado hace un repaso a las mujeres de las obras de teatro clásico español y escribe de modo sincero sobre estas mujeres ficcionales y sus referentes reales que "el salero es virtud esencial de la española" (1972: 16), que "la familia española la deshacen los hombres y la rehacen las mujeres" (1972: 26) o que "lo que realza a la mujer española es el carácter (...) el carácter más que la belleza es lo que predomina en el rostro de las mujeres españolas, cuya belleza misma es carácter" (1972: 26) y que "el realismo español se resiste a todo lo que no sea una mujer bien plantada, rica en savia, movimiento y color" (1972: 27). Con estas premisas sobre la mujer española, es de suponer que la Carmen de Madariaga, a pesar del siglo largo de diferencia que la separa de la de Mérimée y Bizet, es una mujer escrita y focalizada desde las manos y la mirada de un hombre que, aun estando en las fechas del incipiente feminismo, no la va a representar de modo diferente a como fue creada en su momento y no va a actualizarla a la realidad de la mujer de mitad del siglo XX.

La muerte de Carmen es el título que elige Madariaga para su homenaje¹⁶ a la mujer española de Mérimée. No es el único caso de acercamiento del autor a grandes mitos españoles, ficcionales o no. Así ha recreado al Cid Campeador, a Don Juan, a

16. Incluida en el volumen *Teatro en prosa y verso* (Madrid, Espasa Calpe, 1983, pp.69-120), en éste se recogen también las obras *El toisón de oro*, *Don Carlos*, *Mío Cid*, *Los tres estudiantes de Salamanca*, *¡Viva la muerte!*, *El 12 de octubre de Cervantes*, *La donjuanía*, *Romance de la cruz y la bandera*, *Las tres carabelas*.

Cervantes o al hecho mismo del Descubrimiento, demostrando el gusto de Madariaga por la reflexión creativa sobre temas histórico-mitológicos españoles. Y junto a don Juan y el Mío Cid no podía faltar el mito femenino español universal: Carmen. En la introducción al libro, escrita por el mismo autor para una edición anterior de la obra de 1940¹⁷, deja claro que se basa en la obra de Mérimée y no en la ópera de Bizet a la que califica de "hojarasca sentimental" (1983:8) frente a la *nouvelle* de Mérimée: "Vigorosa desnudez de la tragedia española. Ni la absurda e inaguantable Micaela, ni los celos como determinante del crimen de José; nada más que la tragedia de un hombre que, deshonorado por el amor de una mujer, se encuentra con que esta mujer ya no lo quiere, y de una mujer que encarna en su ser rebelde todo lo absoluto, lo tiránico e insobornable del amor" (1983: 8). Afirma además que "dos son mis innovaciones: el desarrollo de Dorotea, siguiendo la ligera indicación de Mérimée; y la intervención del coro popular, ya que esta estampa trágica está entretejida en el cañamazo del pueblo" (1983:9). Y así, bajo la sombra de Mérimée y como él, esta *Muerte de Carmen. Poema dramático en cuatro actos*, desarrolla su acción en Sevilla a principios del XIX. En cualquier caso, la pieza resulta mucho más estilizada, desde el número de personajes, ya bastante más reducido que en la novela. Vertebrada por completo por el verso, se elimina de ella también toda la entrada de Mérimée por Córdoba donde llega a conocer en la Serranía a don José antes de que le refiera la historia de Carmen. Y añade, además del desarrollo del personaje de Dorotea, una "Recitante" y un coro, al estilo del corifeo de la tragedia griega.

El primer acto, compuesto por cuatro cuadros de muy desigual extensión, se sitúa en la cárcel, empezando el relato por el final, con un Don José preso física y emocionalmente. Sus primeras palabras ya nos conducen a un primer mito relacionado siempre con Carmen, el de Eva y el paraíso perdido:

Don José: "Busca el hombre el paraíso:
lo pierde por la mujer" (73).

Es la tercera frase de la obra, cuando se sorprende al espectador al dirigirse a él el personaje, invitándolo a entrar en la acción, muy al estilo del cantar de ciegos y del teatro barroco:

Don José: "A una mujer vais a ver
vivir con amor bravío,
fiel a su propio albedrío
pero a sus amantes falso,
llevar a un hombre al cadalso
y morir con pulso frío.
(...)
Amor y muerte es el mundo.
Muerte y amor la existencia" (*Ibidem*).

17. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

De nuevo una referencia a motivos universales de la literatura y el teatro aparecen en el principio de la obra para que el espectador sitúe su interpretación de esta Carmen. *Eros* y *Thanatos* unidos como siempre en un crimen pasional, con violencia de género, pero justificado por los celos levantados por esta mujer brava, caprichosa y calculadora, tal como es descrita; mientras que el hombre, aun siendo asesino, es compadecido por el pueblo, por un coro de hombres y mujeres que cantan para aliviar la pena al reo. Estos versos conforman los dos perfiles de los protagonistas y plantea una pareja de oposición, de muchas oposiciones: Navarra y Andalucía, el azul y el negro de los ojos de ambos, el bien y el mal:

Coro: "Dame tu amor o te mato,
dicen unos ojos negros,
y dicen unos azules
dame tu amor o me muero" (75).

Paradójicamente, es el de los ojos azules el que termina matando al no recibir ese amor y no muriendo por él. La condensación de la historia corre a cargo del coro y la recitante en este primer cuadro, entero cantado: se resume de dónde viene Don José y cómo, alistado al ejército ya en la Fábrica de Tabacos, se encuentra con Carmen, descrita así:

Coro: "Llevaba unas medias blancas,
la falda a un palmo del suelo,
corpiño blanco, escotado,
mantilla negra y al pelo
una rosa grande y roja
que parecía un incendio" (76).

El rojo va acompañando siempre a Carmen en una simbología cromática y floral muy evidente. Igualmente es habitual lo de enseñar el tobillo, aparecido en Mérimée, aunque en éste lo que lleva rojo es una falda. Termina el cuadro hasta el punto en que él la ha dejado escapar tras acuchillar a su compañera. Ya en el segundo cuadro de este primer acto, se pasa al discurso directo en vez del referido. José está libre y va con Carmen a casa de la vieja alcahueta en la calle Candilejo, lugar de gran concreción espacial en el callejero de Sevilla, que aparece también en Mérimée (2006: 75). Dorotea entra en acción. Esta anciana que en el autor francés es definida como "gitana, verdadera fámula de Satán", es influencia de otro tema desarrollado por Madariaga, *La Celestina*. Este motivo de la cultura española celestinesca, además de la calidad de la versificación, demuestra que estamos ante una obra culta de un hombre culto que trabaja y reflexiona sobre un mito español integrando otros mitos españoles o personajes principales de nuestra literatura como es la Celestina y su toque de picaresca femenina desde lo suburbial, marginal, lo fuera de la ley, lo ilegal. No hay nada más picaresco que la visión española de no ser ilegal sino alegal.

La llegada de Carmen en este cuadro enseña a una mujer fascinante pero vulgar, caracterizada verbalmente en tanto que habla seseando literalmente en los versos. Bien es verdad que no habla en caló, en "romañí", como dice Mérimée. No hay otras descripciones de Carmen. En esta obra la responsabilidad recae sobre sí misma, sus actuaciones y las descripciones que de ella hace José. Madariaga no la describe en las didascalias. En alguna ocasión suelta se refiere a ella pero no en cuanto a su físico sino en su actitud. Por ejemplo, tras la llegada de Don José, declarándole su amor y su alegría por ser correspondido y tras producirse estos parlamentos

Don José: "Carmen, Carmen, es un sueño,
tenerte así junto a mí,
yo que suspiré por ti,
yo que todo lo perdí
por llegar a ser tu dueño.
Carmen: ¡Mi dueño! ¡Qué loco empeño!
(...)
No hay más dueño qu'er queré.
Él es quien manda en er hombre
y quien manda en la mujé" (79).

Y Madariaga añade en forma de acotación lo que define el carácter voluble de Carmen en una didascalia:

"(De lo serio y tétrico salta súbitamente a lo jocoso y con una carcajada, se abraza a él)" (81).

En realidad, esta Carmen de Madariaga, más conocida por la sublimación que de ella hace Don José que por ella misma, es una Carmen a la que le dura poco la alegría, el desenfado y el amor. En este mismo primer acto ya se muestra absorbente e insultante cuando acusa a José de cobardía, también con un poder sobrenatural sobre él, que le dice, siendo consciente de su perdición,

Don José: "Me estás perdiendo
¿No ves lo que estoy sufriendo?" (97).

Y el dramaturgo apostilla en una acotación:

"(Vencido, en un arrebato de pasión). Telón".

Ella, por el contrario, además de acusarlo de cobarde y abocarlo hacia la ilegalidad del contrabando, le deja claro lo siguiente:

Carmen: "No es el corneta el que manda,
Carmen, es la obligación" (85).

Al final del cuarto cuadro del primer acto, ella ya está des enamorada y él comete su primer delito de sangre, contra un teniente que acompaña a Carmen, ante la soberbia y desdén de la mujer.

Carmen: “Te prometí que vendría
para aquí entregarme a ti.
Cumpli'l-lo con alegría,
eso no lo prometí” (90).

El acto segundo es un cuadro único donde aparece el marido de Carmen, encarcelado en Tarifa y liberado gracias a ella. En esta versión sí se recupera esta figura matrimonial, García el Tuerto. Es en esta parte de la obra donde aparece el concepto de destino fatal y donde la mujer resulta un objeto de intercambio entre hombres, una posesión. Así habla José, ya contrabandista escondido en una guarida:

Don José: “Sea. Acepto mi destino.
A Carmen ligo mi suerte.
De mi Carmen, al más fuerte
mi cuchillo apartará.
Quien se cruce en mi camino
mata o muere. Mas si gano
esta mujer en mi mano
amor o muerte hallará (99-100).
García, soy tu enemigo.
Quiero que vengas conmigo
a jugarte a esa mujer” (104).

Y, efectivamente, se la lleva. Carmen no se resiste y asume esta condición de posesión del hombre, aceptando el cambio de mano, bien es cierto que quizás le convenga, en tanto que García resulta en esta pieza ridículo e insulso, aunque al menos aparece.

En una acción muy condensada, el tercer acto, único también, plantea ya los amores de Carmen con Lucas, picador, no torero como en Bizet. Carmen ha recuperado la alegría del principio aunque hace ver a Lucas, quizá de una forma contradictoria con su comportamiento anterior, que no pertenece a nadie. Su creencia en el destino y las supercherías también aparecen en este acto reiteradamente, otro elemento definitorio del estereotipo de Carmen. Así lo canta en el merendero de Lillas Pastia en Sevilla:

Carmen: “Yo no permito
que nadie mande.
Mandaré siempre lo qu'está'scrito
en el Libro Grande” (112).

El drama poético llega a su punto más trágico en el cuarto y último acto, donde el diálogo enfrentado entre los dos protagonistas revela la condición de cada uno, la asunción de su destino por parte de Carmen, vencida, y el cumplimiento del "mía o de nadie" de la espiral de celos enfermizos de José:

Don José: "Pues que tú y yo seamos
los dos y na más.
Carmen: Prefiero ser yo sola.
Es más sensiyó" (114-115).
(...)
Don José: "Por ti dos hombres maté.
Esta vez te mato a ti.
Carmen: Aquí he venío sabiendo
que me matarías".

La simpatía del Madariga se vuelca hacia el pobre hombre víctima de sí mismo, de su patología, hecho que se vuelve contra Carmen, quedando ella como auténtica culpable de su muerte por haber hecho de ese hombre todo lo peor que se podía esperar, ladrón y asesino. Ese compadecimiento se refleja en las didascalias; compárese el tratamiento que se da a ambos en estos diálogos:

Don José: "(Con lágrimas en la voz)
Carmen: Conmigo no puede ser.
Porque mi querer ha muerto.
Que no, que no y que no quiero.
(Arrancándose el anillo, que tira al suelo)
El anillo que me diste
tómalo, te lo devuelvo.
(En un arranque soberbio)
Libre, libre quiero ser.
¡Libre, libre hasta la muerte!" (119).

Él le acuchilla el cuello pero llora sobre ella, de impotencia y de rabia por no haber conseguido lo que quería, no de arrepentimiento. La Recitante cierra la acción sentenciando:

Recitante: "Así ha sido y ha de ser" (*Ibidem*).

Esta *Carmen* de Madariaga, de la que no hay constancia de que haya sido representada¹⁸, es una de las pocas recreaciones poéticas del mito en teatro en la segunda mitad del siglo XX, fecha en la que se reinicia un interés del teatro de texto por ella. Ya

18. Como ninguna otra obra dramática del autor, según información que figura en nota a pie de página del artículo de Luis López Jiménez (1988: 209)

en 1921, con poco éxito, Vilarégut y Montaner estrenó con Margarita Xirgu una versión tachada de españolada en su momento. Probablemente se trate más de una obra para leer que para representar. Cuando Madariaga la califica de poema dramático, efectivamente acierta. Es más un poema dramatizado que no una obra de teatro, un drama, donde la acción es connatural al medio. La utilización del verso, como afirma López Jiménez, "se manifiesta a través de distintos registros, todos enriquecidos por muy variadas estrofas y metros, adecuados al momento" (1988: 210), que aumentan la literariedad de la pieza. Por otro lado, la extensión de la obra la convertiría en escasa para la representación de forma unitaria. El adelgazamiento de la historia y los personajes en esta versión la vuelve conceptual y pierde muchos matices en cuanto a la creación de personajes como esferas complejas de acción. Especialmente Carmen resulta muy esquematizada y casi no protagonista. Llamam mucho más la atención la construcción de los personajes de Don José, con su bondad y su pena, y de Dorotea, la vieja borrachina de comicidad burlesca.

Pero el fatalismo, el amor *fou*, la tragedia, la pasión, los celos, la muerte, la superstición, el fuego y el agua tuvieron otro exponente en el último cuarto de siglo; esta vez no tan poética pero sí más eficaz en sus planteamientos, los de Antonio Gala.

3. CARMEN IRÓNICA. *CARMEN CARMEN* (1988), DE GALA

Sorprendente es el calificativo mínimo que puede definir esta Carmen, no en la obra de Gala, sí entre las adaptaciones del mito en teatro. Antonio Gala es un

"dramaturgo difícil de incluir en un grupo estético o generacional. Constituye –en palabras de Virtudes Serrano– tal vez un epigono del grupo realista, algunos de cuyos presupuestos comparte en sus primeras piezas, en las que presenta una visión muy crítica de la situación en España a través de vívidas imágenes, casi siempre con tono tragicómico y de interpretación analógica o metafórica, y pone de manifiesto algunas de las lacras políticas y sociales que el régimen ocultaba o minimizaba, tales como el abuso de autoridad, la violencia del poder, la censura, la emigración, la difícil superación de las consecuencias de la Guerra Civil, la miseria física, cultural y moral" (2003: 2812).

Y nada mejor puede definir esta obra, pues todos estos elementos se encuentran en ella, siendo una más de marcado sello personal del autor cordobés. Esta vez, aunque un hombre, no una mujer, al menos sí un andaluz recrea un mito andaluz. Con una obra dramática que empieza en 1963 y que alterna con narrativa y ensayo, el estreno de *Los verdes campos del Edén*, en el teatro María Guerrero de Madrid, abre una trayectoria dramática que no ha cesado hasta hoy y en la que ha hecho un hueco para Carmen¹⁹.

19. Entre algunas muy celebradas –*Noviembre y un poco de yerba* (1967), *Anillos para una dama* (1973), *Las citaras colgadas de los árboles* (1974), *¿Por qué corres, Ulises?* (1975), *Petra Regalada* (1980),

Larga y densa en comparación con las precedentes, la obra está dividida en dos partes, repartidas entre los cuatro amores de Carmen y sus cuatro muertes y última resurrección, como el ave fénix. En la primera se recrean las historias de José y el Corregidor; la segunda conlleva las del Hermano Juan y Curro Donaire. Al igual que las anteriores es una obra musical²⁰, aunque es en esto en lo único que se asemejan. De hecho, *Carmen Carmen* es la incursión de lleno por parte del autor en este tipo de teatro. Antonio Gala se aproxima hasta el teatro musical en obras como *Spain's strip-tease*, *¡Suerte, campeón!* y *La petenera*. Aunque según Romera Castillo no es teatro musical sino "pieza teatral con música", por el predominio de la parte recitada sobre la cantada (1988: 32). Como también sucediera con Madariaga, y con Granés, no es el único mito español trabajado para la escena por Gala. Él mismo declaraba en su día que sentía atracción por tratar el mito español femenino por excelencia frente al masculino Don Juan. Su intención con ello es desmitificar y redimir los tópicos y, como dice Romera "esto es lo que hace Gala en esta obra: redimir a Carmen del tópico; y (...) nos dibuja una *Carmen Carmen* que revienta de amor por doquier y que se rebela contra una sociedad ortopédica y falsa que la rodea" (1988: 35). La repetición de su nombre como nombre y primer apellido es, en palabras del dramaturgo, "para que sea más Carmen que nadie"²¹.

De entre las características del teatro de Gala se ha destacado²²:

1. El protagonismo de personajes femeninos.
2. La estructura profunda de superficie (argumentos, personajes y, sobre todo lenguaje).
3. Reiteración de dos temas: justicia y esperanza.
4. Sentido político enraizado en la sociedad y realidad españolas.

En este sentido, *Carmen Carmen* es una obra plenamente de Gala. Por encima de la anécdota del mito de la seducción, del amor y la muerte, el trasfondo de la obra tiende hacia su relación entre Carmen y la libertad, convirtiéndose en la encarnación en personaje de la misma. Pero

Seneca o el beneficio de la duda (1987)–, *Carmen Carmen* es también una de sus obras con más éxito de público. Escrita desde mucho antes, Gala se negó a estrenarla en el teatro de la Zarzuela y renunció a 20 millones del Ministerio de Cultura a favor de una representación intimista, de cámara para poco público y que pudiera ir de gira y llegara a pueblos donde no había teatro. Esto sucedió en 1978, fecha en que la obra ya estaba escrita. El estreno no llegaría hasta el 28 de septiembre de 1988, en el teatro Calderón de Madrid, dirigida por José Carlos Plaza y con el siguiente reparto principal: Concha Velasco (Carmen), Toni Cantó (José), Fernando Valverde (Corregidor), Juan Carlos Martín (Hermano Juan), Pedro María Sánchez (Curro Donaire), Natalia Duarte (Corregidora) y veinticuatro personas más de figuración.

20. De hecho una de las ediciones actuales de la misma, agrupada con otras obras, está publicada bajo el título de *Teatro musical*.

21. Recogido por Romera (1988: 36).

22. Romera, 1996: 63.

“Carmen, como una heroína trágica, va a ser una seductora momentánea y, a la postre, una perdedora. Su espíritu libre y decidido no encaja –no puede encajar– en una sociedad ortopédica y falsa, que le importa más el orden social, el poder político, la religiosidad y el éxito y el dinero que el amor y la vida. Sus cuatro amantes (el militar, el político, el religioso y el torero) serán seducidos momentáneamente, pero al final volverán al orden constituido y asesinarán a ese espíritu utópico y libertario” (Romera, 1988: 38).

Esos cuatro amantes, no hay que olvidarlo, se corresponden con representantes del patriarcado español, de estamentos de nuestra sociedad tradicionalmente dominantes de los roles masculinos sobre los femeninos: militares, políticos, eclesiásticos y taurinos. Se corresponden con José (militar vasco), El Corregidor (un político trepa), el hermano Juan (un religioso poco piadoso), y Curro Donaire (un torero narcisista y ególatra).

Obra moderna, al no ser realista ofrece mayores posibilidades de lecturas segundas para el espectador. Empieza y termina en la cárcel, con una estructura fragmentaria no lineal, introduce el teatro dentro del teatro, los apartes a los espectadores, el personaje hablando de sí mismo, en tanto personaje de ficción y tópico, con un sarcasmo continuo. Ese toque surrealista, por el que ella está viva hasta el final –a pesar de haber sido asesinada cuatro veces– hasta que la encarcelan con todos cuantos la han matado, termina convirtiéndose en un índice de simbolismo. Las referencias al tópico de ella misma en su primer parlamento la dota de una relación muy especial con el público y de un distanciamiento de su propia historia poco común en los personajes teatrales y en Carmen en particular. Su magnetismo lo consigue no sólo por ser seductora, como las demás Cármenes, también es redentora: convence a José para abandonar el ejército porque es lo mejor para él en su empeño por vivir libre y hacer que los demás también quieran su libertad. Las palabras previas de Antonio Gala a la edición de la obra demuestran haber conseguido su intencionalidad:

“Más que ningún otro texto mío, Carmen Carmen se entrega ciegamente a la voluntad de sus destinatarios. Carmen Carmen –en el fondo, como su protagonista– será lo que ellos quieran ver en ella: un modo sonriente e irrespetuoso de contar y cantar las verdades; mi homenaje al más divulgado mito español femenino (...) Porque, nacidos para la felicidad, hemos transformado, a causa de nuestras menudas ambiciones, el mundo, previsto como un valle de gozo, en un valle de lágrimas (...) No otra es la razón de la angustia humana, que teme lo mismo que desea y mata lo que añorará” (1988: 45).

Comienza la obra con los cuatro hombres presos, por el final, recuperando el principio de la historia a modo de *flash back*. Ni rastro de Mérimée ni de Bizet, la Carmen de Gala es el mito reinventado y actualizado. La entrada en la acción de la protagonista es, sin duda, una declaración de intenciones de un ente de ficción consciente de que lo es y de que también es un mito, un gancho metateatral muy acertado para entrar

en comunión con el espectador que de primeras puede ver caer el mito tópico de la Carmen tradicional:

“(Al público). Yo sé que esto es un tópico. Ustedes son modernos: no les gustan los tópicos. Pero los hay... Yo misma soy uno (...) Voy sólo a preguntarles una cosa: ¿Puedo yo tener una vida diferente de la que los demás quieren que tenga, o no me dejarán? No tengo prisa, ¿eh? Al final me contestan. De momento me van a detener” (1988: 60)

Ese conocimiento previo de su destino literario, la focalización omnisciente por parte de un personaje es extraño y único en las adaptaciones o reinversiones de Carmen. Esta falta de realismo, además de la relación especial con el espectador, no hace extraña la inadecuación de edades que existe entre la protagonista y su igual, Don José, mucho más joven que ella en la obra²³. Su perfil es el de una Carmen muy social, más próxima a los perfiles reales de las cigarreras de la época que inspiraron la obra de Mérimée; es una Carmen reivindicativa, como hemos dicho, más política, lo cual no quita su pasión por los hombres y la seducción. Y así habla cuando José va a detenerla:

“Me gusta cualquier hombre
si es limpio, generoso y sin malicia.
No discrimino a nadie,
igual que debería la justicia.
Me gusta el aire libre,
el golpe suave, fuerte la caricia:
tener lo necesario,
beber sin sed y amar sin avaricia” (64).

Y cuando el espectador, o el lector, llega al final, ve claro que desde estas palabras se deduce que la Iglesia, los militares y los políticos, y los españoles más rancios matan la libertad. La falsedad y los convencionalismos son criticados por ella, unas veces de forma directa, otras a través del autor: el Corregidor piensa que su mujer es una beata y Carmen sabe que tiene un amante, como lo es ella de él. La diferencia con otras Cármenes la vemos en que en esta obra ella se enamora de verdad de todos sus amantes, no es “el brillo de los diamantes” lo que le interesa de ellos, sino su redención. Ella es para los cuatro una tentación ante la que sucumben y de la que se recuperan, volviendo a su mundo y sus costumbres. Pareciera que esta Carmen se hubiera marcado el objetivo de hacer felices a los demás (hombres siempre, eso sí). Pero hay otras voces que pueden más que la suya, y consiguen superar la hipnosis en la que los sumerge Carmen gracias a las voces de la conciencia representada en otros personajes (los guardaespaldas del Corregidor, por ejemplo) que los devuelven a la realidad y entonces es cuando la

23. No hay descripción de ella en las acotaciones pero el papel fue interpretado por Concha Velasco, musa de Antonio Gala, para quien ha escrito muchos otros papeles, y eso nos aproxima a una Carmen muy madura.

destruyen. Quien mata la tentación, mata el peligro. José la estrangula con la correa de una medalla; el Corregidor, más refinado, con una dosis de barbitúricos; el hermano Juan le pone la almohada sobre la cabeza y la asfixia. Curro la atraviesa con el estoque. Cuando muere por segunda vez a manos del Corregidor, sus palabras demuestran la alegoría:

“Alguien habrá
que se quede conmigo.
Alguien habrá
que no me matará.
De uno en uno
dejaré mi recado en vuestro oído,
y alguno habrá
que no me matará” (108)

Al final hay espectadores-personajes que le reprochan a Carmen su condición de impostora (realmente es una Carmen, que aun siendo más Carmen que todas las demás, se parece poco a la Carmen tópica), la acusan de llevar la desgracia por donde va y se amotinan por sentirse insultados por ella. Todos los espectadores (cinco en total) piden que la encarcelen y ella responde sin perder su filosofía humorística y descreída: “Esta vez no me salva ni la CIA” (166).

Entra en la cárcel donde es recibida con besos y abrazos por sus asesinos y su última palabra es para el público, como fueron las primeras, sus principales destinatarios:

“Y vosotros os quedaréis siempre con la duda de quién es el preso y quién el libre: yo detrás de las rejas, o vosotros delante, sin que la palabra libertad se os caiga de la boca” (*Ibidem*).

Si la Carmen de Madariaga quedaba esquematizada y ensombrecida por Don José, la fuerza, presencia y mensaje de esta Carmen anula todo lo demás, pues lo demás no existe sin ella.

4. CARMEN TRÁGICA

CARMEN. ÓPERA ANDALUZA DE CORNETAS Y TAMBORES (1996), DE TÁVORA

De corte menos literario pero grandemente escénico es esta ópera de Salvador Távora y su compañía, *La Cuadra de Sevilla*. El propio nombre del grupo, su trayectoria profesional, sus obras, sus logros, su teatro estable en un barrio obrero de Sevilla, nos acercan a otro mundo dispar por completo a las tres versiones de Carmen anteriormente comentadas, un mundo que es el mundo de *La Cuadra*, lleno de sensaciones al estilo acostumbrado de su director, a quien se le deben dos méritos fundamentales en el

teatro español: universalizar la Andalucía trágica y poner a trabajar todos los sentidos del espectador. No es la primera ni la última adaptación de una ópera por parte de Távora, ni su primera ópera ni su única ópera andaluza. En 2007 estrena otro mito operístico: *Flamenco para Traviata*, más de quince años después de que Salvador Távora participara en la dirección, junto a Nuria Espert, de *La Traviata* de Verdi. El concepto de ópera de estos espectáculos no es el tradicional, es una ópera-fusión donde el flamenco en baile y cante es la base. Y a ello se une otra música no flamenca pero igualmente asimilada por los andaluces a través de las diversas prácticas relacionadas con las procesiones: las bandas de cornetas y tambores y sus marchas de Semana Santa. Efectivamente, como afirma Óscar Cornago, la de Távora es “una poética basada en elementos de comunicación no intelectualizados pero que han tenido un papel determinante en la historia del teatro” (2003: 2655): ritmo, magia, imágenes, música, colores y olores, mecánica teatral, luz, animales vivos en escena, canto, cante, acrobacias.

Su bisabuela Carmen había sido cigarrera de Sevilla. Y de sus historias surge la pasión de Távora más por las cigarreras que por la propia obra de Mérimée o Bizet. En la trayectoria de *La Cuadra* faltaba una Carmen, líder en sublevaciones sociales, libre aunque “pobre, mujer, obrera y gitana”. Así reza en el *dossier* de la obra firmado por el propio Távora. En ese mismo documento dice el director que “el mito de Carmen, proyectado universalmente desde la visión confusa del gitanismo, enredado en lo andaluz y enmarcado en lo español por Prosper Mérimée y Georges Bizet, siempre me ha parecido un hecho necesario de reconsideración”²⁴. Y así reconstruye una Carmen más cercana a lo que contaba su bisabuela que a lo de Mérimée por parecerle lo del escritor francés casi imposible: una gitana desvergonzada con amores con un militar y un picador. Pretende una realidad andaluza muy vinculada a la música popular para contrarrestar la visión romántica complaciente, siendo la realidad mucho más cruda y áspera. En ella se encuentran deblos, martinetes, seguidillas, la Habanera de Bizet, alegrías, campanilleros, cañas, soleares y bulerías. Estrenada en el Festival Internacional de Peralada en 1996²⁵, realizó alrededor de 650 representaciones. Londres, Nueva York, Hamburgo, varios teatros australianos, Hong Kong... formaron parte de la gira.

24. Puede verse en la página web <<http://www.teatrolacuadra.com> (17.09.2007)>.

25. Créditos de la obra:

Concepción, geometría coreográfica, escenografía y puesta en escena dramática de la música: Salvador Távora.

Música: Salvador Távora, Julio Vera, Rafael Soto Reyes, José Ramón Pérez Soto, Ángel Manuel Cebrero Miranda, Francisco J. Rodríguez.

Extractos musicales: Georges Bizet.

Directores de la banda de cornetas y tambores: Julio Vera, Ricardo Cauñago, Rabel Velásquez.

Solistas de la banda de cornetas y tambores: Julio Vera, Israel Jiménez, Miguel Ángel Tomás.

Cantes corales: Coral Santísimo Cristo de las Tres Caídas y Coro de Nuestra Señora de la Esperanza de Triana.

Vestuario: Creativos Fridor.

Iluminación: Pepe Domínguez y Claude Corval.

Muchos reprochan a Bizet lo exagerado de su representación pero hay que reconocer que sin exageración no hay mito. La intención de Távora no es tanto desmitificar la Carmen sensual, gitana, violenta, egoísta, como crear un nuevo mito no desde la visión extranjera sino desde la propia visión andaluza, desde el propio origen del personaje y no desde la visión de sus creadores anteriores. Su nueva visión, que no un lavado de imagen, se escucha en unas bulerías por soleá en el preludio del acto XI cuando se canta:

“Carmen no fue mujer
de chulillos navajeros
ni de guapos militares
ni de machos pependencieros.
Obrera de pan sudao,
mujer de lucha y bandera,
de revueltas laborales
entre mantones de seda”.

Esta intencionalidad sindicalista está acompañada por una ambientación política en la que puede escucharse incluso el himno de Riego, o por alegrías se entona “con las bombas que tiran los fanfarrones...”

La impresionante concepción escenográfica, con caballos en vivo que bailan con Carmen, hace de la representación un espectáculo total, muy andaluz, donde los sones de las cornetas y los tambores, lejos de sugerir un toque militar que envuelva al personaje soldado de José, son más una vinculación directa para cualquier andaluz con la pasión y la muerte; esta vez no de Cristo sino de Carmen. De todas formas, la universalización de los elementos referidos a algo o alguien terminan por convertirlo en un tópico. En ese sentido, la intención de la obra de Távora, de su trayectoria completa, la de “asumir una postura estética y social contra la manipulación folclórica de la cultura andaluza”²⁶, es ya otra visión de Andalucía, un tópico paralelo al de la Andalucía de charanga y pandereta, el de la Andalucía trágica de vinculación lorquiana. El compromiso social e ideológico de esta Carmen completan una visión no hecha todavía del mito carmelita y que era necesaria teniendo en cuenta la realidad de las cigarreras de la que se supone es origen la Carmen literaria. Y este empeño es el que ha guiado a *La Cuadra* desde 1971: dieciséis espectáculos, treinta y cinco países, casi cuarenta años de trabajo. *Quejío* (1972), *Andalucía amarga* (1979), *Nanas de espinas* (1982), *Albucema* (1988), *Crónica de una muerte anunciada* (1990), *Don Juan en los ruedos* (2000), *Yerma, mater* (2006) han hecho más por Andalucía fuera de ella que muchos de nosotros mismos, incluidos nuestros políticos.

Ayudante de dirección: Evaristo Romero.

Dirección: Salvador Távora.

26. Véase en el dossier de su página web ya citada.

Carmen, una mujer mucho mejor retratada en cine que en teatro, es el exotismo de la mujer española en el siglo XIX para el hombre extranjero: lo exótico de su nombre, el fetichismo de su tobillo blanco, su salvajismo, su incultura, su tosquedad. En todas las adaptaciones que hemos tratado de teatro, Carmen está desposeída de la alta sensualidad que sí tiene en la novela y que el cine ha sabido aprovechar pero el teatro ha aportado otros elementos: la modernización del mito en las diversas visiones e intenciones de sus autores. Las mujeres de la novela sentimental decimonónica que sirvieron de base a *Mérimée* y las mujeres liberadas parisinas llamadas "las leonas"²⁷, de las que el autor francés tomó la provocación y el amor libre para Carmen, no lideraban grupos reivindicativos de condiciones laborales, ni se afanaban en liberar al hombre del yugo de la hipocresía social. Nuestras Cármenes teatrales sí lo han hecho.

BIBLIOGRAFÍA

- AZNAR, Manuel (Ed.) (1996): *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, Madrid, Compañía Investigadora de Teatro Español Contemporáneo.
- BAENA LUQUE, Eloisa (1993): *Las cigarrerías sevillanas: un mito en declive: 1887-1923*, Universidad de Málaga.
- CARRASCO, Marra; DÍAZ PÉREZ, Eva (2005): *Salvador Távora. El sentimiento trágico de Andalucía*, Sevilla, Fundación Lara.
- CASARES, Emilio (2003): "El teatro musical en España (1800-1939)", en HUERTA, Javier (Ed.), pp. 2051-2084.
- CAZORLA, Hazle (1994): "La tradición pasional andaluza en *Carmen Carmen* de Antonio Gala", en GABRIELE, John (Ed.), pp.143-150.
- CIBRERIO, Estrella (1995): "Tensión antiética: estilo y contenido en el teatro de Antonio Gala", en *Hispania*, vol.78, nº 1, pp. 1-12.
- CORNAGO, Óscar (2003): "Poéticas del teatro", en HUERTA, Javier (Ed.).
- DÍAZ PADILLA, Fausto (1985): *El teatro de Antonio Gala*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- GABRIELE, John (Ed.) (1994): *De lo particular a lo universal: El teatro español del siglo XX y su contexto*, Frankfurt am Main, Vervuert.
- GÁLVEZ ALMAGRO, Rosa (1996): "Salvador Távora y La Cuadra de Sevilla: Emoción y poética de los sentidos", en AZNAR, Manuel (Ed.), pp. 169-177.
- GONZÁLEZ TROYANO, Alberto (1991): *La desventura de Carmen: una divagación sobre Andalucía*, Madrid, Espasa Calpe.
- HARRIS, Carolyn (1986): *El teatro de Antonio Gala*, Toledo, Zocodover.

27. Véase la obra de Ramón Trives (2006) donde sitúa la obra dentro la tradición novelística de relatos protagonizados por mujeres como *Madame Bovary* de Flaubert (1856) o las versiones de Balzac, como *Eugénie Grandet* (1833), además de las españolas *Pepita Jiménez* (1847) o *Juanita la larga* (1895), ambas de Valera, *Fortunata y Jacinta* de Galdós (1886-1897), *La Regenta* de Clarín (1885). Además explica la inspiración en estas mujeres parisinas: "En París las leonas practican la provocación, el adulterio, el amor libre; Carmen lo practicará en Sevilla. Mas esas leonas parisinas, atrevidas y escandalosas, ¿se pueden comparar con Carmen y su violencia loca y cruenta?" (2006: 42).

- HUERTA, Javier (Ed.) (2003): *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos.
- LEZA, José M. (2003): "El teatro musical", en HUERTA, Javier (Ed.), pp. 1687-1714.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, Luis (1988): "La muerte de Carmen, de S. de Madariaga y Carmen, de P. Mérimée: Fidelidad y recreación", en *Revista de Filología Románica*, nº 5, pp. 209-220.
- MADARIAGA, Salvador de (1972): *Mujeres españolas*, Madrid, Espasa Calpe.
- (1983): "La muerte de Carmen", en *Teatro en prosa y verso*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 69-120.
- MARTÍN, Sabas (1980): "La Cuadra y Antonio Gala: Andalucía desnuda, Andalucía barroca", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 361-362, pp. 320-329.
- MÉRIMÉE, Prosper (2006): *Carmen*, Madrid, Alianza.
- PADILLA MANGAS, Ana María (1985): *Tipología de la obra dramática de Antonio Gala*, Universidad de Córdoba.
- PELÁEZ MARTÍN, Andrés (1997): "Algunas constantes en el teatro de Antonio Gala", en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, nº 2, pp. 47-52.
- RAMÓN TRIVES, Francisco; PRÉNERON, Paula (2006): *Un mito español en la literatura francesa: La Carmen de Mérimée*, Alicante, Universidad de Alicante.
- ROBERTSON, Victoria (1990): *El teatro de Antonio Gala: Un retrato de España*, Madrid, Pliegos.
- ROMERA CASTILLO, José (1996): *Con Antonio Gala (Estudios sobre su obra)*, Madrid, UNED.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.
- SERRANO, Virtudes (2003): "Los autores neorrealistas", en HUERTA, Javier (Ed.), pp. 2789-2820.
- TÁVORA TRIANO, Salvador (2006): *Salvador Távora y La Cuadra de Sevilla. Tres décadas de creación teatral*, Sevilla, Junta de Andalucía-Fundación Autor.
- VIRGILI, María Antonia (1993): "La presencia de lo musical en el teatro español", en VV.AA., pp. 13-24.
- VV.AA. (1993): *Teatro clásico y teatro europeo (sesiones I y II)*, Burgos, Universidad de Burgos.