

## *Carmen Jones.*

### ¿Una Carmen americana, afroamericana? Incluso dos

Virginia Guarinos

*Carmen Jones*. Otto Preminger. 1954. Éste es el DNI de la película. Pero de los tres datos –título, autor y año– puede extraerse también su ADN. Por la fecha de producción y exhibición (se estrenó el 5 de octubre), *Carmen Jones* es una película que puede pasar desapercibida. En estos momentos en que en Europa estábamos inmersos en el nacimiento y desarrollo del Neorrealismo, la preparación de la *Nouvelle Vague* y el *Free Cinema* inglés, el cine americano se encuentra trabajando en grandes superproducciones que dieron como resultado películas de evasión pero también de angustiosa realidad pasada la II Guerra Mundial, de nihilismo y de jóvenes airados. Sin salirnos del mismo año de nuestro filme, a 1954 también pertenecen *Ha nacido una estrella* (George Cukor), *Johnny Guitar* (Nicholas Ray), *Gilda* (Charles Vidor), *Veracruz* (Robert Aldrich), *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock), *Cuando ruge la marabunta* (Byron Haskin), *Sabrina* (Billy Wilder) o *Siete novias para siete hermanos* (Stanley Donen), y otras oscarizadas como *La ley del silencio* (Elia Kazan), *Lanza rota* (Edward Dmytryk), *La angustia de vivir* (George Seaton) y *La condesa descalza* (Joseph Leo Mankiewicz). La competencia era muy alta: grandes títulos para grandes estrellas de la interpretación y grandes directores. No obstante, el filme de Preminger fue muy bien recibido por el público, aunque no tanto por la crítica que consideró excesivo el melodramatismo de las escenas finales de la obra.

Por autor, Preminger es vienés, nace en 1906 y fallece en el 86 en Nueva York y, aunque comienza su carrera en Austria, su origen judío hace que se exilie a EEUU al iniciarse el nazismo. Es un director de reconocido prestigio, de los clásicos, con una obra al comienzo de su carrera, *Laura* (1944), que lo dio a conocer en todo el mundo. Su sello de autor es el de maestro del género negro. A su filmografía pertenecen títulos tan conocidos y prestigiosos como *La Zarina* (1945), *¿Ángel o diablo?* (1945), *El abanico de Lady Windermere* (1949), *Al borde del peligro* (1950), *Cartas envenenadas* (1950), *Ángel Face* (1952), *The Moon Is Blue* (1953), *Río sin retorno* (1954), *El hombre del brazo de oro* (1955), *Buenos días, tristeza* (1957), *Anatomía de un asesinato* (1959),

*Éxodo* (1960), *El cardenal* (1963), *Rosebud* (1975), *El factor humano* (1980). Y ha dirigido a los mejores actores del mundo, a pesar de su fama de aterrorizar a sus intérpretes y subordinados, especialmente en la década de los cincuenta, su época de mejor y más alta producción: Robert Mitchum, Marilyn Monroe, Laurence Olivier, Derek Jacobi, John Gielgud, James Stewart, Kim Novak, Deborah Kerr, Frank Sinatra, David Niven, Paul Newman...

Por título, *Carmen Jones* nos acerca a un mundo que asombra a los espectadores españoles<sup>1</sup>, y tanto la fecha como el autor servirán para aclarar parte de este asombro inicial ante la película, supuesta adaptación de la *Carmen* de Mérimée, no sólo porque la ambientación se dé en la Segunda Guerra Mundial o por el estilo de cine de grandes superproducciones de la fecha, o el aroma remoto de bajos fondos y género negro del autor, con enrevesados ceñimientos y cierto aire de *amor fou*. *Carmen Jones* es original y diferente dentro del panorama de *Carmen*. Son muchísimas las adaptaciones de *Carmen*, desde Chaplin hasta versiones pornográficas, pasando por adaptaciones orientales, de animación, y pueden ser muchas las excusas para aprovechar la recreación del mito, un mito universal a la altura de D. Juan, de Hamlet y otros personajes globales, patrimonio de la humanidad y de su imaginario colectivo. Es sabido también el gusto del cine norteamericano<sup>2</sup> en concreto por este mito; desde la versión silenciosa de Cecil B. DeMille (1915) hasta la interpretada por Rita Hayworth, *The Loves of Carmen*, dirigida por Charles Vidor (1948). Como película, ésta de Preminger, no es de las mejores, pero como película de *Carmen* es ciertamente original y ejemplo de la universalización del mito español de origen francés y no sólo del mito, de la historia en sí misma, también del estereotipo de la *Carmen* como *vamp*, como *femme fatale* racial, lejana a las mujeres fatales del cine negro americano<sup>3</sup>. La fusión étnica del resultado hace más complejo aún el entramado de las perspectivas de estudio, en tanto que se añaden a los tópicos narrativos, los de género, por mujer, los de mito, por español, y los de raza, porque es una *Carmen* negra. Se trata de un trasvase de los patrones culturales españoles decimonónicos a los estadounidenses del siglo XX. En el cine americano los negros han sido lo que a nuestra cultura los gitanos. Como afirma Colmeiro, "*the mythical construction of the Gipsy in the European imagination is directly related to the orientalist discourse of exoticism. The conflation of orientalism with the*

1. Aunque no debió ser mucho el asombro en el momento del estreno, ya que el número de espectadores en España fue de 146.831, cantidad poco comparable a las más vistas en nuestro país del director que han sido *El hombre del brazo de oro*, con 723.755, *El rapto de Bunny Lake*, con 935.855, y *El Cardenal*, la más populosa con 1.979.531.

2. En la relación filmográfica y bibliográfica de Ann Davies y Phil Powrie hasta el año 2006 aparecen veintiséis versiones, sólo de producción estadounidense, desde las libres hasta las arqueológicas, desde las adaptadas de la novela hasta las procedentes de la ópera, de tendencia curiosamente especial en la época del mudo.

3. Pocas mestizas, negras o extranjeras exóticas aparecen como mujeres fatales en el cine americano clásico. Véase al respecto Rodríguez (2007).

*exoticized and idealized images of Gypsies have also been intimately linked and con-fused with the modern construction of Spanishness*"<sup>4</sup> (2005: 91). Explica además el autor que este elemento entra en contradicción con la imagen que España quiere dar también al resto de Europa, en tanto que por un lado pretende su participación e igualdad cultural con el ámbito europeo, pero por otro desea mantener su culturalidad mediada por el exotismo de la mezcla y del orientalismo. Como luego veremos, puede que algo similar suceda con *Carmen Jones*, sustituyendo el elemento gitano, autóctono español, por el afroamericano, más autóctono americano.

## 1. LA HISTORIA DE *CARMEN JONES*

Carmen Jones (Dorothy Dandridge) es una joven afroamericana que trabaja en una fábrica de paracaídas en una base norteamericana en Florida, donde también está el oficial Joe (Harry Belafonte), un joven aspirante a piloto del que está encaprichada. Joe tiene planes de matrimonio inmediato con su novia Cindy Lou. Un día, tras una pelea con una compañera de trabajo, Carmen es detenida y Joe debe cumplir la orden de su superior de llevarla a prisión. En el traslado, el joven soldado cae en las redes apasionadas de la chica, quien tras la conquista consigue escapar, lo que supone para Joe un castigo a trabajos forzados. Carmen, que espera cada noche que le den la libertad en un local nocturno donde las chicas de alterne bailan con los soldados, a su vez se convierte en el capricho obsesivo de Husky (Joe Adams), un afamado boxeador. La primera noche que Joe va al encuentro de Carmen, ya libre, le dice que al día siguiente se traslada a la escuela de aviación. Ante la cólera de ella y la pelea que tiene con un superior por llamarle cobarde, renuncia a ese futuro y huye en ese momento convirtiéndose en un perseguido de la policía militar. Se trasladan a Chicago, donde están las amigas de Carmen, que se han convertido en la comparsa femenina del boxeador. En una habitación de mala muerte, Carmen aguanta lo mínimo y ve cómo su amor se diluye ante la mala situación económica en la que se encuentran allí. Y termina decidiendo acceder a la vida de lujos que Husky le quiere proporcionar y de la que ya disfrutaban sus amigas. Joe, abandonado y preso de los celos, la busca, la persigue y la arrincona en un lugar escondido del salón de boxeo, estrangulándola tras una de las sesiones.

Como se puede ver, la película no conserva el argumento completo sino más bien el esquema argumental, tampoco los diálogos, pero es fácilmente reconocible la historia de Carmen: digamos que conserva la fábula, la materia prima del relato y sus esquemas actanciales, y así seguiría siendo aunque el nombre de la protagonista hubiera

---

4. "La construcción mística del gitano en la imaginación europea está directamente relacionada con el discurso orientalista del exotismo. La fusión del orientalismo con las imágenes exóticas e idealizadas de los gitanos han estado además íntimamente unidas y con-fundidas con la construcción moderna de la hispanidad".

sido otro distinto a *Carmen*, como también sucede con otras líneas argumentales de muchísimas películas que adaptan argumentos universales. No es de extrañar la cantidad de variaciones encontradas con respecto a la obra *Carmen* que todos podríamos esperar, porque los caminos desde la *Carmen* de Mérimée<sup>5</sup> (1845) hasta la *Carmen* de Preminger han sido muchos y muy dispares. La misma clasificación genérica de la película ya nos puede dar una pista: melodrama musical. Aunque las películas de *Carmen* por lo general, y en concreto las españolas, suelen ser muy musicales, no tantas de ellas son estrictamente consideradas musicales cinematográficos; bien es cierto que la música en las mismas tiene mucha importancia. La música en las películas de *Carmen* está muy relacionada con el flamenco y la música española como corresponde al perfil del personaje principal y a la tierra donde transcurre la acción, Sevilla. Por otra parte, otros filmes de *Carmen* encuentran su relación con la música no ya en el personaje de la narración original sino en el hecho de que la popularización del mito vino también de la mano de la ópera de Bizet<sup>6</sup> (1873-4). La relación de *Carmen* con la música es, por tanto, natural, ahora bien, dependiendo de la cultura que genere la producción así adaptará también la música al gusto del público al que va dirigida la película. La *Habanera* de la ópera sería una pieza insoslayable en cualquier adaptación. Es el símbolo musical que modela automáticamente en la mente de cualquier espectador, culto o no, la representación de *Carmen* como personaje. Incluso *Carmen* ha dado pie a otras canciones en España, a ballets flamencos, a óperas de cornetas y tambores<sup>7</sup>, e incluso a canciones folklóricas<sup>8</sup> y contemporáneas. La propia *Carmen Jones* ha inspirado una canción del mismo título interpretada por Enrique Bunbury<sup>9</sup>.

Pero el estilo musical de *Carmen Jones* no es el esperado o el habitual y ello tiene que ver con esas vueltas y revueltas que se han dado hasta llegar desde Mérimée a Preminger. Se trata de un estilo musical radicalmente distinto a los musicales españoles, que se reducen al musical folklórico o flamenco, y se aproxima más a la ambientación musical de *West Side Story* (Robert Wise y Jerome Robbins, 1961) o *Siete novias para siete hermanos* (Stanley Donen, 1954), caso nada parecido a la *Carmen* de Carlos Saura (1983). El origen de esta característica radica en que esta obra fílmica no procede ni del relato original ni de la ópera de Bizet sino que se trata de una adaptación cinematográfica de un musical de Broadway. Las variantes deben ser obligatoriamente bastantes porque son muchos los puntos de vista que ha ido filtrando el original, la materia prima de origen. La obra fue estrenada bajo el mismo título en 1943 y estuvo en el Broadway Theatre hasta 1945, sumando un total de 503 representaciones. El libreto original

5. Manejamos la edición de Madrid, Alianza, 2007.

6. Puede cotejarse en la web <<http://www.weblaopera.com>>.

7. Referencia a ello se hace en el capítulo correspondiente a *Carmen* en el teatro.

8. "Yo soy *Carmen* la de España, cigarrera de Sevilla...", de León, Quintero y Quiroga. Véase el capítulo *Carmen cantante: en la copla y el rock*.

9. Del álbum *El viaje a ninguna parte* (Capitol, 2004).

era de Oscar Hammerstein II, basado en Bizet<sup>10</sup>. Fue estrenada, por tanto, durante la II Guerra Mundial, de ahí la ambientación contemporánea que tenía el espectáculo. Intentando reclamar la atención del público de color, el montaje de Broadway ya contaba con intérpretes negros. El camino termina aquí pero podría no hacerlo. Después de esta Carmen se realizó otra adaptación de *Carmen Jones*, también negra y también musical; en este caso, por las fechas de la adaptación un tipo de mujer negra y un tipo de música muy diferentes al de los años 50; nos referimos al *remake*, inspiración llamado *Carmen: Una hip-hopera* (Robert Townsend, 2001), interpretada por Beyoncé, para la MTV.

Es evidente que la originalidad de la película no es tanto del propio Preminger como del musical diez años anterior. No es una producción denominada arqueológica, es decir una adaptación fiel al original, sino actualizada, con personajes coetáneos y lugares diferentes a los pensados originalmente para la historia contada. La acción es contemporánea a la fecha del estreno del musical, la localización está en EEUU y sus personajes son de raza negra y además también es musical. La valentía de Preminger quizá radique más en la oportunidad o no de adaptar este musical al cine. En realidad el director fue un emprendedor de proyectos imposibles. Como afirma José de Diego, “se convirtió en adalid del movimiento independiente eligiendo proyectos que los grandes estudios no se atrevían a emprender. Uno de ellos fue Carmen Jones (...) Los *majors* lo consideraron un proyecto arriesgado porque pensaban que sólo podía atraer al público de color. A Preminger le costó encontrar financiación, hasta que Zanuck accedió a dar su respaldo económico y a poner a su disposición los canales de distribución de la Fox, confiando, suponemos, en el éxito que había obtenido el musical en los escenarios de Nueva York” (2003: 32-33). Lo cierto es que el musical en esta década tenía importantísimas repercusiones en taquilla<sup>11</sup>. Recordemos que entre las películas más sonadas del año estaban *Ha nacido una estrella* o *Siete novias para siete hermanos*<sup>12</sup>. El propio director intentó repetir la fórmula llevado por el éxito entre los espectadores de

10. Los arreglos musicales corresponden a Robert Russell, la escenografía a Hassard Short y la coreografía a Eugene Loring. Los intérpretes principales eran Muriel Rahn y Muriel Smith (Carmen) y Joe Napoleón Reed y Luther Saxon (Joe). Se reestrenó en el Old Vic de Londres en 1991. Está comercializada en formato CD (EMI, 2007), con el elenco de este último montaje. Son un total de diecisiete piezas musicales de las que doce figuran en la película.

11. En cualquier caso la adaptación de musicales de Broadway tampoco es una práctica original, muy al contrario suele ser hasta rentable incluso hoy. Caso parecido de origen operístico es el musical *Rent* de 1996, que diez años después ha sido adaptado por Chris Columbus al cine bajo el título *Not day but today*, que a su vez es una libre adaptación de *La bohème* de Puccini. *Grease* (Randal Kleiser, 1978) es un musical adaptado de otro musical teatral de 1972, de Jim Jacobs y Warren Casey. La citada *West Side Story* es una libre adaptación del clásico de Shakespeare, *Romeo y Julieta*, actualizado a su tiempo. La película musical *Chicago* (Rob Marshall, 2002) está basada en una comedia musical de Bob Fosse y Fred Ebb, interpretada por primera vez en Broadway en 1975, que a su vez se basó en otra de 1926 de Maurine Dallas Watkins.

12. De la que se dice que es una versión libre del mito del rapto de las Sabinas pasado por el *western* americano.

la producción Jones y lo hizo con un drama musical negro cinco años después, *Porgy y Bess* (1959), repitiendo con la actriz principal e incorporando a Sydney Poitier en los papeles principales<sup>13</sup>.

El hecho de que el material de partida de Broadway incorporara ya cantantes de color, también hizo que la propia selección de actores principales coartara la configuración de la historia de este relato cinematográfico. Así fueron seleccionados dos reconocidos cantantes del momento: Dorothy Dandridge<sup>14</sup> y Harry Belafonte<sup>15</sup>. Aunque las expectativas se vieron truncadas y los actores originales, aun siendo cantantes, fueron doblados en la película por Marilyn Horne y Le Vern Hutcherson respectivamente, cantantes de registros más operísticos. A pesar de ello, tanto interpretación como música supusieron para este filme dos nominaciones a los óscars de ese año: mejor interpretación femenina y mejor adaptación musical. Y aunque no ganó ninguno de ellos<sup>16</sup>, la calidad interpretativa de la actriz llegó a ser considerada como una revelación, en tanto que "su trabajo es escalofriante y atinadísimo, reflejo en todo momento de las transiciones psicológicas del personaje y de la secuencia de sus pensamientos" (De Diego, 2003: 101). Fue además la primera actriz afroamericana en ser nominada a tal galardón<sup>17</sup>. Y todo ello a pesar de que los musicales cinematográficos, al estar próximos, influidos o ser imitaciones de operetas, music hall o espectáculos teatrales musicales, resultan de interpretaciones actorales sobreactuadas, tan falsas en ocasiones como los decorados de cartón piedra de los que adolecían también los musicales de estas fechas. Aun así, por comparación con otras cármenes españolas, su papel resulta en realidad

13. También este argumento fue en primer lugar una novela de 1925, de Dubose Heyward, titulada *Porgy*, adaptada dos años más tarde a teatro por el propio autor y su esposa Dorothy y estrenada en Broadway en 1927. George Gershwin la convirtió en *ópera folk*, y ocho años después se estrenó en Boston como musical. En Broadway llegó al Majestic en octubre de 1935 y contó con un nuevo montaje en 1942, hasta que Preminger la adapta a cine esperando obtener el mismo resultado de *Carmen Jones*.

14. Formó parte junto con su hermana de las Dandridge Sisters, que llegaron hasta el Cotton Club de Nueva York, el club nocturno más famoso de Harlem, de donde ella partió a Hollywood a interpretar pequeños papeles. Así fue la reina de Ashuba en *Tarzán y la esclava* (Byron Haskin, 1951). Su muerte prematura, por ingesta masiva de barbitúricos, truncó su carrera, siendo Carmen Jones su mejor papel y casi único protagonista. Su biografía ha sido llevada al cine, interpretada por Halle Berry, en *Introducing Dorothy Dandridge* (Martha Coolidge, 1999).

15. Harry Belafonte cuenta con una larguísima discografía, conocido como el cantante que popularizó en los años 50 del siglo XX el estilo *calypso*. Éste era su tercer trabajo en el cine, una carrera que ha mantenido en paralelo a la de la canción (nacido en Harlem y de origen jamaicano, la música era inevitable en su vida). Sus más recientes apariciones en cine han sido *El juego de Hollywood* (Robert Altman, 1991) o *Bobby* (Emilio Estévez, 2006).

16. Pero lo que sí ganó fue el premio Oso de Bronce del Festival de Berlín y el Globo de Oro al mejor musical.

17. En la edición 27 de los óscars de 1954, celebrada en 1955, el premio fue para Grace Nelly, por *La angustia de vivir*. Y también competía con Judy Garland por *Ha nacido una estrella* y Audrey Hepburn por *Sabrina*. En mejor adaptación musical competía con *Ha nacido una estrella*, *Siete novias para siete hermanos*, *Luces de candilejas*. Ganó *Siete novias para siete hermanos*.

poco "peligroso" y escasamente temperamental, llegando a protagonizar una de las peores y más poco creíbles peleas de mujeres de la historia del cine.

## 2. EL PERSONAJE DE CARMEN JONES

Los musicales suelen construir historias muy básicas, de triángulos amorosos fundamentalmente, en los que se ven implicados cantantes o bailarines de profesión, excusa perfecta para dar paso a escenas de canto o baile que reduzcan la extrañeza que produce la incursión de un número musical en un relato ficcional. En esta historia se cruzan dos triángulos. El primero de ellos formado por Joe y su novia, Cindy Lou, en el que se cruza Carmen, destruyendo esta relación. El segundo está compuesto por Joe y Carmen, la nueva pareja, donde entra a formar parte de la discordia Husky, el boxeador. Y es Carmen la que genera y propicia la existencia de dichos triángulos, puesto que Joe nunca se había fijado en ella y puesto que es ella quien va a buscar al boxeador. La diferencia entre las dos mujeres se hace evidente desde el principio y hasta el final. Cindy Lou es una mujer no agresiva ni de presencia ni de comportamiento, que representa la chica buena abandonada injustamente. Carmen Jones es la mujer fatal que termina siendo castigada con la muerte por su egoísmo y perversión y por haber hecho de Joe un hombre malo.

Desde nuestro punto de vista español, el choque cultural inicial es importantísimo. No olvidemos que el mito de Carmen, aunque haya sido escrito por un francés, uno de estos viajeros románticos del XIX, y aunque sea un tópico detrás de otro, es un mito que sentimos como muy español, muy nuestro y resulta chocante, como mínimo, ver una Carmen iconográficamente muy distanciada de nuestra Carmen. Baste comparar la *Carmen* de Vicente Aranda (2003), la última adaptación cinematográfica española, canónica, interpretada por Paz Vega –sevillana, además, y seductora como el personaje que interpreta– con la Carmen encarnada por Dorothy Dandridge. No encontraremos en ella mantones de Manila, ni flores en el pelo, ni rostros agitanados, ni trajes de volantes y lunares o cualquier otro elemento asociado a Carmen y no sólo a ella, sino a la mujer andaluza en general<sup>18</sup>. Muy al contrario, el perfil de Carmen Jones es diferente pero no deja de ser también un estereotipo de la mujer de color en la década de los cincuenta en EE.UU. Más cercana al perfil de la moda Harlow pero en oscuro, de ropas ceñidas, colores llamativos, escotes generosos, la Carmen de Preminger es una mujer provocativa de apariencia. Cumple con el estereotipo de la Carmen original pero pasado del siglo XIX al XX. Como persona, además de su físico, su perfil psicológico y sus ocupaciones sociales también arrojan un cumplimiento con el estereotipo básico de Carmen: sigue siendo una obrera de una fábrica, no de tabacos

18. Véanse al respecto los capítulos correspondientes a las adaptaciones de Carmen y su estereotipo en Guarinos, V. (Ed.), 1999a.

—que bien podría haberlo sido— sino de paracaídas, pero es una mujer soltera, libre y que se mantiene a sí misma. E igualmente es hedonista, interesada, taimada y de moral disoluta a quien nada importa ni la relación con sus compañeras, ni las novias de otros hombres, ni abandonar a una pareja por otra por dinero. A pesar de las diferencias aparentes, hay muchos otros elementos comunes: ambas son raciales, cada una representante de una raza molesta en otra sociedad blanca superior, la negra y la gitana; ambas cumplen con los tópicos funcionales de perdición de los hombres, embusteras, seductoras, libres y liberadas, supersticiosas. Pero hay que hacer notar que la Carmen española es más transgresora que la Jones. No olvidemos que nuestra Carmen es una mujer del siglo XIX, cuando una mujer no podía permitirse determinadas licencias, mientras que a mediados del XX ya no sería de extrañar encontrar mujeres solas, trabajadoras, solteras y libres.

El conservadurismo de la sociedad y el cine estadounidenses de ese momento hacen de esta Carmen más una mujer caprichosa e inconsistente que no una heroína estandarte de la liberación de la mujer, como ha sido considerado el personaje decimonónico de Carmen por la Teoría Fílmica Feminista. Muy al contrario, los estudios feministas que han observado la obra ven en ella una *tragic mulatto*, como la define María Alonso Platas<sup>19</sup>, pero no sólo por ser mujer sino por ser negra. En su estudio sobre el patriarcado blanco del cine norteamericano, afirma que las mujeres negras han sido esclavizadas y maltratadas más allá de los periodos de esclavitud históricos y no sólo por la comunidad blanca, también por la comunidad negra masculina e incluso el feminismo blanco. Han sido relegadas a papeles cómicos, de *mummies*, de prostitutas... Y “tan sólo bien entrado el siglo XX, en la década de los cincuenta en el ámbito literario, y en la de los noventa en el fílmico, comienzan a surgir escritoras y cineastas negras que logran apartarse de los estereotipos patriarcales establecidos y ofrecer nuevas y poderosas imágenes de la mujer negra” (Alonso, 2002: 10). Habla también del estereotipo de mujer mulata o negra sensual que es la perdición del hombre negro que se repite en películas anteriores como *Hallelujah* (King Vidor, 1929), negras de movimientos sexuales y atrevidos, emulando a la mujer sexy blanca, como en *Cabin in the sky* (Vincent Minelli, 1943) o *Imitation of life* (John M. Stahl, 1934). Y ellas, junto con Carmen Jones, son el estereotipo *tragic mulatto*, aquéllas que acaban fracasando por ser negras (Alonso, 2002: 6). No obstante, en nuestra opinión, Carmen Jones no fracasa por ser negra, también lo hace cuando es blanca, española, del siglo XX o del XIX. Su destino es morir, como estereotipo de mujer fatal<sup>20</sup> que es: o muere o queda sola, enferma y acabada.

19. La investigación se denomina *Viejos estereotipos y nuevas representaciones: el nacimiento del cine feminista afroamericano*. Puede verse en la web de la Universidad de Zaragoza: <<http://wzar.unizar.es/siem/>> (Seminario Interdisciplinar de Estudios de la Mujer).

20. Véase un completo listado sobre estereotipos fílmicos femeninos en Guarinos, 2007b: 91-113.



Lo que sí es realmente llamativo es que ella, como mujer negra, resulte un elemento perturbador dentro del propio mundo negro. Recordemos que al comienzo del capítulo hablábamos de la valentía de Preminger a la hora de construir un mundo afroamericano y cómo éste procedía de la obra de Broadway. Además de su mal humor y peor trato, no obstante, el director es considerado uno de los primeros cineastas que quebrantaron la censura en EEUU, defensor de la libertad de expresión y antirracista. En este sentido llega incluso a mostrar el mundo de la adicción a las drogas o el síndrome de abstinencia en *El hombre del brazo de oro*. Otros valientes se atrevieron a tratar temas poco correctos políticamente hablando para la censura americana. Mankiewicz fue uno de los que también se atrevió a dar un papel protagonista a un desconocido negro como Sidney Poitier, en *Un rayo de luz* (1950). Pero lejos de la extrañeza<sup>21</sup> inevitable de ver una Carmen negra o de la valentía de hacerlo, es curioso que sea una mujer que no amenaza al mundo blanco sino que se crea un mundo negro paralelo donde no hay mezcla. Y esto sí podría haber sido una auténtica subversión, hubiera sido una gran provocación, en tanto que en esta fecha estaban mal vistas las parejas mixtas. Por otro lado, podría haber sido interpretado como tendencia racista el hecho de que una mujer negra fuera la que desestabilizara el sistema del gran hombre blanco. Las cosas han cambiado mucho y lo que en aquel momento representaba una minoría racial "autóctona", como era el gitano también en el cine español, hoy no lo es. Quizás en estos momentos tuviera más sentido una mujer latina en el papel de Carmen Jones, estereotipo relacionado actualmente con la sensualidad, la delincuencia, y todos esos rasgos amorales que desprende el personaje. Muy probablemente una Carmen de hoy latina estaría interpretada a la perfección por una Jennifer López, por ejemplo.

Los personajes masculinos, como en el original literario, operístico o musical resultan desvaídos, ridículos en sus roles y actuaciones por la gran fuerza que presenta el personaje femenino principal. Los cambios en ellos son también muy fáciles y lógicos: el soldado José es el militar Joe y el torero Escamillo es boxeador, uno bueno e ingenuo, seducido y atrapado por los celos; otro rico, famoso, admirado y "castigador" de mujeres. Nada más asimilable a Joe que un joven militar aspirante a piloto y nada más parecido a un torero en la Andalucía del XIX que un boxeador americano de mediados del XX. Otros héroes nacionales habituales del cine –jugadores de béisbol, políticos o periodistas– no habrían reunido el valor, el coraje y la noción de enfrentamiento físico del boxeo, en este caso entre dos hombres y no entre un hombre y un toro, donde hay también el mismo juego de reclusión (cuadrilátero-ruedo), de reparto de los tiempos (asaltos-tercios), de estrategias de engaño (fintas-quités) y de violencia física cuerpo a cuerpo.

21. También en España causó conmoción el estreno de *Mucho ruido y pocas nueces* (Kenneth Branagh, 1993), donde el realizador británico tuvo la valentía de convertir a un personaje histórico español en un hombre de raza negra, Denzel Washington como Don Pedro de Aragón.

### 3. LA PELÍCULA *CARMEN JONES*

Desde la perspectiva técnica, *Carmen Jones* es conocida y reseñada por ser de las primeras películas en presentar el sistema de Cinemascope. No obstante, existen otras cuestiones relacionadas con el lenguaje fílmico que resultan más interesantes y que también están vinculadas a la tendencia al riesgo técnico de Preminger. El estilo Preminger es visible, como admiten casi todos los críticos e investigadores que han escrito sobre el filme, en todo el texto, desde el principio. Los planos largos, de apertura y de tiempo, los grandes planos secuencias con movimientos que varían continuamente el encuadre hacen su aparición aquí y allí en la película, así como travellings de acompañamiento, haciendo que el objetivo de la cámara no sirva para narrar sólo, sino también, y mucho, para describir. Otto Preminger es del mismo modo un director de cuidadas puestas en escena. En este caso, fuera por su origen teatral de comedia musical, la obra adolece de unos decorados acartonados y en ocasiones muy "decorados de plató". Y en la misma línea es llamativa la cantidad de planos frontales de un conjunto de figuras actorales, rígidamente encaradas a la cámara como si de teatro filmado se tratara, existiendo decorados de los que sólo se ven tres paredes, al estilo de las comedias de situación televisivas, algo anormal ya en estas fechas del cine. Resultan incluso apretadas algunas de las coreografías de los bailarines por la escasez espacial, dando la impresión de falta de tiro para las cámaras. Pudiera tratarse de una tendencia teatralizante voluntaria. Su relación con el teatro es amplia, pues comienza haciendo teatro como actor, y en 1923 entra como ayudante del mismísimo Max Reinhardt en el Festival de Salzburgo; dirigió una compañía itinerante hasta que en 1935 se convierte en el director-gerente del Josefstadt Theater. Y cuando la situación política alemana hace que se traslade a EEUU, su primer oficio allí fue dirigir teatro en Broadway hasta que le llegó su momento cinematográfico. Luego no sería extraño pensar en una voluntariedad que por momentos recordara al escenario original de la obra.

También el guión anda a la zaga de la complicación narrativa que suponen las piezas musicales en todo relato cinematográfico y más en esta historia. No contamos ni con cantantes ni con bailarines profesionales a los que les suceda algo. Ninguno de los protagonistas son artistas y cuesta creerlos entrando a cantar en las situaciones más insospechadas. Por otro lado, el metraje que se "comen" los números musicales resta tiempo de relato para la historia y de ese modo, da la impresión de que la narración de la historia de Carmen, aun con todas sus remodelaciones y reinversiones, está muy condensada, sucede todo muy rápido, hay grandes saltos temporales y sin embargo no es una película de acción de ritmo rápido, ya que los números musicales ralentizan el discurrir del relato. Dichas piezas musicales son traducciones de la ópera de Bizet al inglés y también a la ambientación contemporánea del filme. La letra de la *Habanera* (llamada aquí *Dat's Love*) más o menos se ajusta al original y al momento del filme, aunque también es verdad que en mitad de la misma, ella se acerca a la barra del comedor y pide un prosaico sándwich de pollo. Pero la famosa pieza del "toreador" es en

este momento la del boxeador que evidentemente resulta rara. Igual que la *Seguidilla* se llama *Dere's a Café on de Corner*, la *Canción gitana* se llama *Beat Out Dat Rhythm on a Drum*, el *Toreador* se llamará *Stan'up anda Fight*. En ella se oyen palabras como "De diecisiete peleas sólo perdí cinco. Las demás fueron KO", para ajustarse a las coordenadas cronotópicas del relato.

En este intento desesperado de encajar una cultura sureña europea del XIX con otra americana del XX, se escapan elementos que si bien en el original funcionan muy bien por su época, en estas fechas de 1954, o del 45 en plena Guerra, suenan a falsa superchería. Como amantes de los mafiosos o compañía femenina hermosa y lujosa de los agentes y del boxeador, nada más inverosímil que un dominio de las mancias. Una de las chicas, amiga de Carmen echa las cartas; ella misma se las echa también para corroborar que la muerte le está rondando<sup>22</sup>. En un mundo de mujeres fatales, chicas de gánsteres, no encajaría esta situación. Tampoco el aviso de su abuela, que descubre una pluma de búho<sup>23</sup> en la puerta de su casa justo cuando Carmen llega, una anciana que no parece estar relacionada con prácticas esotéricas. Esa propia fe ciega de esta Carmen moderna no resulta creíble: una mujer que no cree en el matrimonio, que quiere ser libre, que no soporta estar encerrada y atada, ¿puede estar atada por la superstición en pleno siglo XX? Otros elementos míticos rondan la historia: la rosa y la manzana. La rosa, roja, símbolo de la pasión, del amor carnal, también en nuestro tiempo de otros menesteres poéticos, es en sí misma el objeto representante de Carmen. En los créditos iniciales ya aparece una rosa entre llamas. En su primera aparición lleva una rosa en la mano, aunque sea poco natural ir a trabajar temprano portando una. Cuando envía una carta a Joe a la cárcel, lo hace en una caja acompañada de una rosa, la flor femenina por excelencia. Y la tentación... No hay manzanas en este lado de Florida, en Masonville, hay melocotones. Y ella no se llama Eva, sino Carmen. En casa de su abuela, cuando Carmen consigue seducir a Joe, éste se encuentra degustando un jugoso melocotón<sup>24</sup> ofrecido por la chica, quien después de arrancarle su primer beso, le arrebató el melocotón de las manos y lo arroja contra la pared: ya había cumplido su función de tentación y con el melocotón Joe perdía su paraíso y entraba en el purgatorio de pasión, fracaso y muerte.

Como en todo melodrama que se precie, los personajes están organizados por parejas de oposición. Las características de cada uno se ven reforzadas por el contraste del personaje antagonista que le hace la réplica. En nuestra película, los secundarios casi

22. El 9 de picas de la baraja francesa significa malos augurios.

23. Al parecer relacionadas con los hechizos de maleficios. Claro que también en *Harry Potter* se vincula a problemas derivados de la enfermedad y de la muerte.

24. En la cultura occidental el melocotón no tiene la misma simbología que la manzana pero en otras culturas sí es una fruta relacionada con el erotismo. Las *maikos*, aprendices de *geishas*, llevan un peinado denominado "melocotón partido" o "hendidura de melocotón", un moño en cuyo centro hay un trozo de tela roja que simboliza su virginidad y que representa icónicamente el órgano reproductor femenino externo.

son inexistentes y son los cuatro protagonistas los que se oponen entre sí: chicos contra chicos, chicas contra chicas, siendo mucho más importante la oposición de caracteres de ellas que las de ellos. La Micaela recatada y decente de la obra original, es ahora Cindy Lou, la chica buena, novia de Joe que, mucho menos agraciada físicamente que Carmen, refuerza su rol con una apariencia visual de vestidos más inocentes y de colores tiernos –rosa pálido y celeste– acompañados de un infantil sombrero de paja. Discreta y temerosa, no se encara con otros personajes, ni resulta maleducada aunque algo pusilánime en comparación con su rival. Su construcción de personaje sumiso y enamorado la lleva a pronunciar frases como “Joe, ya sé que no valgo tanto como tú”. Frente a ella, la descarada Carmen, burlona, desenfadada y provocadora aparece por primera vez, y para ir a trabajar, sobre unos tacones poco prácticos para el trabajo, una camisa negra y una falda de tubo roja que destaca, junto con sus labios del mismo tono, sobre los colores caqui, anodinos de la fábrica: una presentación magistral del personaje. Su ascensión se denota también en la vestimenta, muriendo vestida de blanco entre pieles y joyas. Fuma, bebe, se pelea con hombres y mujeres. “Eres demasiado gallina para que yo pierda el tiempo contigo”, esta acusación de cobardía –tan propia de mujeres malas, que recuerda mucho a las mismas frases que prodiga Lady Macbeth a su esposo– se suma al “¿Casarme yo? Nunca”, opuestas a los deseos de Cindy Lou, que quiere un matrimonio inmediato pero con el consentimiento de sus padres. Con respecto a sus actos, lo más atrevido que hace Cindy es ir a buscarlo y lamentarse. Carmen muerde a Joe, forcejea con él, le acaricia taimadamente, le limpia los zapatos con malas intenciones. Su carácter indomable la lleva a protagonizar una escena inusual para mujeres, ir corriendo por lo techos de los vagones de un tren para escapar. Contrasta enormemente el cambio de roles cuando es ella la que le pide a él que le sople los pies para que se le seque antes el esmalte de uñas. Y aunque Carmen no aparece nunca haciendo labores domésticas, no es una abnegada madre de familia, tampoco es una mujer extremadamente perversa y eso que los casos de atracción fatal siempre rezuman cierta misoginia. La sumisión de Cindy hacia Joe es la misma que presenta Joe ante Carmen, y cuando muestra sus temores o quiere hacerse valer, ella sencillamente contesta: “Piensa lo que te parezca, no tengo que rendir cuentas a ningún hombre”. Convertido en un pelele, saca fuerzas para matarla pero nada más hacerlo pide la muerte para poder reunirse con ella. Y a las amargas palabras de Carmen, él sólo puede decir, “*My baby, my Carmen*”, últimas exactas palabras (cantadas) de la película. Estas parejas de oposición bien/mal confirma lo que dice Gloria Vilches (2005: 13) quien escribe que la obra “pone de relieve una serie de dicotomías relacionadas con el *otro* geográfico/imaginario (norte-sur; occidente-oriente), el *otro* racial (blanco-gitano) y cultural y/o de clase (burgués-bohemio)”. Entre los personajes masculinos no funciona tan claramente la dicotomía; ambos son hombres instintivos y peleones, testosterónicos.

Esta adaptación supone algo positivo también para el tópico español y es que no es la imagen de España vista por los norteamericanos, que suele ser bastante estereotipada. Aunque sí puede ser la imagen de los blancos estadounidenses sobre los negros

afroamericanos. Resulta sospechoso e irreal que no haya ni un sólo blanco paseando por la calle, tampoco en el combate. ¿Qué ha pasado en Chicago y en Florida con los blancos? El *ghetto* de color en el que se convierte la película ha sido explicado en versiones bien diferentes. Susan McClary (2005: 210) afirma: “*Carmen Jones sacrifies the racial tensions of Bizet and Mérimée with the decision to make all the characters, including Joe, black*”<sup>25</sup>, justificándolo porque la diferencia entre un hombre de Navarra y una mujer de Andalucía no sería entendida como matiz por el público americano. Pero la diferencia racial, según entendemos, no está entre el norte y el sur en el original, sino en la diferencia entre gitano y payo, que en este caso podría haber sido entre blanco y negro. Ella misma reconoce que esa mezcla no habría sido tolerada y habría sido considerada como “explosive terms of American racial politics” (2005: 210). Al mismo tiempo Nelly Furman (2005:122) opina: “*With its all-black cast Preminger’s Carmen Jones not only marks a noticeable moment in film history, but also testifies to the social history of the United States in the fifties (...) In the patriotic fervour of the Second World War, although the American armed forces were still segregated, and would remain so until 1948, the army was seen as a place of social mobility for young black men who could aspire to become flyers*”<sup>26</sup>. Pero reconoce que mientras el racismo o la diferencia racial están en *Mérimée* y en *Bizet*, en la película de Preminger desaparece. Aun así, el beneplácito de la comunidad negra ante la película fue un hecho. Preminger envió el guión a la NAACP (Nacional Association for the Advancement of Colored People), de la que era miembro, y obtuvo el visto bueno. En un programa de radio, Belafonte (Joe) dijo que era la primera película con todo el reparto negro y que, aun así, había conseguido éxito y rentabilidad, lo que suponía un crecimiento para esta comunidad. E incluso Furman quiere ver una alegoría en el filme (2005:127) sobre la movilidad social representada en los medios de transporte aparecidos desde el primer plano: Cindy Lou llega en autobús; luego, ellos se van en el jeep, más tarde el tren los lleva a Chicago. E insiste en que ve intenciones políticas en la película de Preminger.

Con polémica o sin ella, pensando en si es oportuna o no la adaptación de este material operístico o literario con esas finalidades políticas reivindicativas, lo cierto es que Carmen Jones tiene una hija. Su hija se llama Carmen Brown y no canta jazz, ni ópera sino *hip-hop*. La producción de la MTV de 2001, *Carmen: a Hip-Opera*, también muestra a otra chica fuera de la ley, también cuenta con un reparto negro, y los cambios, como el de canción lírica por *hip-hop* o el del nombre, Carmen Brown, interpretada por Beyoncé, no supone más que el ajuste de los tiempos con medio siglo

25. “*Carmen Jones sacrifica todas las tensiones raciales de Bizet y Mérimée con la decisión de hacer a todos los personajes, incluido Jack, negros*”.

26. “Con todo el reparto negro, *Carmen Jones* de Preminger no sólo marca un momento destacado en la Historia del Cine, sino que además refleja la historia social de los Estados Unidos en los cincuenta (...) En el fervor patriótico de la Segunda Guerra Mundial, aunque algunas fuerzas armadas norteamericanas estaban todavía separadas, y varias se mantendrían así hasta 1948, el ejército era visto como un vehículo de movilidad social para los jóvenes varones negros que podían aspirar a ser pilotos”.

transcurrido entre una y otra creación. La rapera se enamora de un policía. Nuevamente siempre el hombre representa la legalidad y la chica hace que caiga en su mismo punto de vista legal y moral. En la versión rapera no tenemos boxeador sino una estrella del rap. Ambas profesiones, según Feenstra, son “profesiones que simbolizan el éxito y la reivindicación de la cultura negra dentro de los Estados Unidos” (2005: 85). Y aunque pensemos que somos nosotros los folklóricos con nuestras cármenes aflamencadas, Feenstra acierta al afirmar que tanto la de Preminger como ésta otra versión son en la misma medida folklóricas: “son filmes folklóricos, que representan por su música la memoria cultural y la vida diaria” (2005:87). En contraste fortísimo con esta opinión Baldwin opina, a propósito de la de Preminger y la falsedad de la representación de sus costumbres, que los negros en esta película incluso hablan ridículamente como sus amos blancos de antes de la guerra y en palabras textuales dice: “el hecho de que uno esté viendo un reparto negro interpretando *Carmen* se usa para remarcar su notable vacuidad, su completa improbabilidad, su total divorcio de cualquier cosa evocadora de la realidad de la vida de los negros” (2005: 105). Y es de tener en cuenta en tanto que estas palabras fueron escritas no desde las perspectivas de hoy sino desde las del año 1955<sup>27</sup>.

En cualquier caso parece que la originalidad de esta Carmen es la de su uso como excusa para objetivos superiores que afectan a la propia sociedad americana, no la experimentación con Carmen en sí misma, como sí pueden considerarse las obras de Saura, Patino o Laurie Anderson<sup>28</sup>. Y Carmen Jones, este demonio de mujer, como la describía Mérimée, “heredera de Pandora” como la denomina Pedro Poyato (2006), como joven, hermosa y seductora doncella a la que Hermes introdujo el mal y el engaño, es una contribución más a los múltiples estereotipos de mujeres malas existentes en la historia de la fabulación humana.<sup>29</sup> En el fondo es una historia de misoginia, de violencia de género, nada más alejada de la mujer libre ni del símbolo feminista. Aunque no llegue a ser una perdedora (ella misma elige optar por el *carpe diem* y no intentar mejorar su destino sino esperar a que llegue), no le da tiempo a serlo; es una víctima, de su egoísmo, de su ambición, de su apoyo en los hombres para sobrevivir (y eso es poco feminista) y del propio hombre que justifica su acción por los celos. No hay justificación ni para ella ni para él, aunque lo cante así Enrique Bunbury: “Carmen Jones en el cuarto de estar, nadie sabe andar como ella” [...] “Son estos celos del cielo hasta el suelo, el mayor tormento que pueda imaginar”.

---

27. El artículo referido en bibliografía se publicó por primera vez en enero de 1955, en la revista *Commentary*.

28. Véanse al respecto las referencias bibliográficas correspondientes a Guarinos (2006) sobre Patino y Mejías (1999) y Utrera (cap. “*Carmen*. Paralelismos y desviaciones en la filmografía española” de este volumen) sobre Anderson.

29. Sobre ello se escribe en Guarinos (2007a): “Lady Mal-Beth”.

## FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

*Carmen Jones*, 1954, Estados Unidos

Una producción Calyle

Director y productor: Otto Preminger

Guión: Harry Kleiner basado en la producción de Broadway de Billy Rose de la obra musical *Carmen Jones*

Director de fotografía: Sam Leavitt, A.S.C. (Cinemascope)

Libreto y letras: Oscar Hammerstein Jr.

Música: Georges Bizet

Dirección musical: Herschel Burke Gilbert

Ayudante: Ted Dale.

Editores musicales: Leon Birnbaum y George Brand

Escenas de lucha: John Indrisano

Dirección artística: Edward L. Ilou

Decorados: Claude E. Carpenter

Vestuario: Mary Ann Nyberg

Sonido: Roger Hernan, Arthur L. Kirbach

Montaje: Louis R. Loeffler

Voces líricas: LeVern Hutcherson (*Joe*), Marilyn Horne (*Carmen*), Marvin Hayes (*Husky*), Bernice Patterson (*Myrt*), Brock Peters (*Rum*), Joe Crawford (*Dink*).

Intérpretes: Dorothy Dandridge (*Carmen Jones*), Harry Belafonte (*Joe*), Olga James (*Cindy Lou*), Peral Bailey (*Frankie*), Diahann Carroll (*Myrt*), Roy Glenn (*Rum*), Nick Stewart (*Dink*), Joe Adams (*Husky Millar*), Broca Peters (*Sargento Brown*), Sandy Lewis (*T-Bone*), Maurie Lynn (*Sally*), DeForest Covan (*animador*), Rubin Wilson (*oponente de Husky*)

## BIBLIOGRAFÍA

BALDWIN, James (2005): "Life Straight in de Eye: *Carmen Jones*, Film Spectacular in Color", en *Archivos de la Filmoteca*, n° 51, pp. 102-109.

BIZET, Georges (1992): *Carmen*, edición de Alberto González Troyano, Madrid, Cátedra.

COLMEIRO, José (2005): "Rehispanicizing Carmen: Cultural Reappropriations in Spanish Cinema", in PERRIAM, Chris; DAVIES, Ann (Eds.), pp. 91-105.

DAVIES, Ann; POWRIE, Phil (2006): *Carmen on Screen. An Annotated Filmography and Bibliography*, Woodbridge, Tamesis.

DE DIEGO WALLACE, José (2003): *Otto Preminger*, Madrid, T&B.

FEENSTRA, Pietsie (2005): "Mitos españoles y cuerpos exóticos: *Carmen Jones* (1954) y *Carmen: a Hip Hopera* (2001)", en *Archivos de la Filmoteca*, n° 51, pp. 84-93.

FURMAN, Nelly (2005): "Screen Politics: Otto Preminger's *Carmen Jones*", in PERRIAM, Chris; DAVIES, Ann (Eds.), pp. 121-133.

GUARINOS, Virginia (Ed.) (1999a): *Alicia en Andalucía*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía.

— (1999b): "Algunas andaluzas oscuras", en GUARINOS, Virginia (Ed.), pp. 113-127.

— (2006): "Carmen y la libertad", en UTRERA MACÍAS, Rafael (Ed.), pp. 151-174.

- (2007a): "Lady Mal-beth", en *Comunicación*, nº 5, Sevilla, Departamento de Comunicación de la Universidad de Sevilla.
- (2007b): "Mujeres en proyección. La mujer en el cine", LOSCERTALES, Felicidad; NÚÑEZ, Trinidad (Eds.), pp. 91-113.
- KNAPP, Raymon (2006): *The American Musical and the Performance of Personal Identity*, Princeton, Princeton University Press.
- LOSCERTALES, Felicidad; NÚÑEZ, Trinidad (Coords.) (2007): *La mirada de las mujeres en la sociedad de la información*, Madrid, Siranda Editorial.
- McCLARY, Susan (2005): "Carmen as Perennial Fusion: From Habanera to Hip-Hop", in PERRIAM, Chris; DAVIES, Ann (Eds.), pp. 203-216.
- MEJÍAS, María Dolores (1999): "Carmen. El mito de una vamp pobre", en GUARINOS, Virginia (Ed.), pp. 37-52.
- MÉRIMÉE, Próspero (2007): *Carmen*, Madrid, Alianza.
- MUNSÓ, Joan (2006): *El cine musical*, T&B, Madrid.
- PERRIAM, Chris; DAVIES, Ann (Eds.) (2005): *Carmen. From silent film to MTV*, Amsterdam, New York, Rodopi.
- POYATO, Pedro (2006): "De la Carmen de Mérimée a la Conchita de Buñuel en *Ese oscuro objeto de deseo*", en *Annali Online di Ferrara*, Lettere, vol. 2, pp. 158-170.
- RAMÓN TRIVES, Francisco; PRENERON VINCHE, P. (2006): *La Carmen de Mérimée. Un mito español en la literatura francesa*, Universidad de Alicante.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, María del Carmen (Ed.) (2007): *Diosas del celuloide. Arquetipos de género en el cine clásico*, Madrid, Jaguar.
- SÁINZ GUERRA, Pedro; MARTÍN ARIAS, Luis (2002): *Escritos*, nº 140, monografía *Otto Preminger*, mayo, Madrid, Caja España. Disponible en Internet (15.5.2008): <<http://www.cajaespana.es/obs/cultura/cine/filmoteca/>>.
- UTRERA MACÍAS, Rafael (Ed.) (2006): *Andalucía, un siglo de fascinación. Homenaje a Basilio Martín Patino*, Sanlúcar de Barrameda, Pedro Romero, S. A./EIH CEROA
- VILCHES, Gloria (2005): "El mito de Carmen en el cine de Hollywood", en *Archivos de la Filmoteca*, nº 51, pp. 10-15.