

«La muerte de Carmen», de S. de Madariaga, y «Carmen» de P. Mérimée: fidelidad y recreación

LUIS LÓPEZ JIMÉNEZ

Un análisis detallado comparado estas dos obras constituiría un extenso estudio. En consecuencia, nos limitaremos aquí a plantear los aspectos que estimamos esenciales para juzgar con suficiente precisión el grado de fidelidad y de originalidad de la obra teatral de Salvador de Madariaga, que constituye un hito notable y poco conocido en el tratamiento del mito de la mujer fatal, renovado por Prosper Mérimée en la novela *Carmen*, fuente de inspiración de *La muerte de Carmen* y de tantas otras obras pertenecientes a las más variadas artes¹. A pesar del poco eco encontrado por el teatro en general de S. de Madariaga y de *La muerte de Carmen* en particular², esta obra es una notable versión teatral³ de la novela.

¹ De ellas y de otros aspectos trataremos en nuestra próxima edición de *Carmen* (novela y libreto) en Cátedra.

² No tenemos conocimiento de que se haya representado ninguna obra de S. de Madariaga. La gran actriz Margarita Xirgu, primera protagonista del teatro de F. García Lorca, las juzgó «muy interesantes y que podrían tener buen éxito, especialmente *Carmen* [sic] y el *Don Carlos* (Carta a S. de Madariaga, de 1943?, Exposición dedicada al escritor en la Biblioteca Nacional de Madrid, 1987). Se publicaron con el título *El toison de Oro y tres obras: La muerte de Carmen, Don Carlos y Mio Cid. Teatro*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1940. Mucho más tarde, con el título *Teatro en prosa y verso*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983, se reimprimieron con pequeñas variantes (puntuación, separación de estrofas...), junto con seis obras teatrales más, también de S. de Madariaga. Incluso estudios dedicados al teatro español del siglo XX ignoran a este autor como dramaturgo.

³ En 1891, conocida ya la ópera, se estrenó en Barcelona la parodia *Carmela*, de Granés, con éxito fundamentado en una burla de poco ingenio y en juegos de palabras que, en el mejor de los casos, no pasan de discretamente divertidos; p. e., Carmen «tuvo, y su gusto no alabo, / un novio cabo al que amaba, / mas todo al cabo se acaba / y ella acabó con el cabo». En una conversación sobre el tema, me citó esta obra L. Romero Tovar, muy buen conocedor del siglo XIX.

En cuanto a la ópera estrenada en 1875, cuyo libreto es más aceptable de lo que se suele decir, si bien necesariamente está muy suavizado, presenta en algún momento fácil sentimentalismo, y da ocasión a la «española», sobre todo por parte de los directores de escena. No es ese el caso de Peter Brook, quien al titularla *La tragedia de Carmen* se centra en la esencia de la novela, de forma semejante a S. de Madariaga.

En 1921 se estrenó un drama, inspirado en la novela de Mérimée, debido a Vilarégut y Montaner, en el que no se suprime ninguno de los homicidios de José, y se incluyen algunos de los diálogos de la novela y frases del texto en monólogos. No tuvo mucho éxito. Se consideró una *españolada*.

La fidelidad de *La muerte de Carmen* a la esencia de la novela original no supone que se subordine servilmente al texto primitivo, trabajo imposible, por otra parte, en la trasposición dramática de un relato a una obra teatral: sin traicionar el texto, Madariaga sabe darle originalidad.

Madariaga califica su versión de «poema dramático». Poema, en efecto, porque es una creación literaria en la que lo poético se manifiesta a través de distintos registros, de los que señalaremos los más salientes, todos enriquecidos por muy variadas estrofas y metros, adecuados al momento. La calificación de dramático se justifica, pues aunque tiene elementos fatalistas trágicos en su desarrollo que preparan el desenlace, como corresponde al espíritu y forma de la novela, los elementos populares, la comicidad, la distensión en el desarrollo de las escenas que mitigan las alusiones a la fatalidad, el destino implacable encubierto por escenas amables, permiten hablar de drama.

Toda dramatización de un relato, incluso una novela corta como es *Carmen* de Mérimée, exige una concentración de la temática, lo que supone normalmente una reducción. Un ejemplo fehaciente, entre otros, lo tenemos en Giraudoux, novelista y dramaturgo.

La reducción de la versión teatral no impide que en ella se encuentren elementos desarrollados o nuevos —añadidos por motivos diferentes—, siempre que estén integrados en el eje de la acción, como ocurre con *La muerte de Carmen*. Por lo pronto este drama se desarrolla sólo en Sevilla, Córdoba y la sierra; sabido es que en la novela transcurre en varias ciudades andaluzas, Gibraltar y la sierra. Madariaga es fiel a la época, principios del siglo XIX (la novela precisa en 1830), una de las fidelidades más transgredidas después, sobre todo en el cine, para actualizar el mito.

Partes escénicas

La concentración de que hemos hablado implica una selección temática, contenida en cuatro actos en la obra de Madariaga (como en la ópera, aunque apenas tenga que ver con ésta). El primer acto está dividido en cuatro cuadros: en el primero se ve a don José en la cárcel y el Recitante, alternando con el Coro, explica a los espectadores la huida de aquél de su pueblo y sucesos siguientes, hasta que va a la calle del Candilejo a recoger el premio en la persona de *Carmen*, por haberla dejado huir cuando ésta hiere a otra cigarrera; son los primeros acontecimientos que cuenta en el capítulo III de la novela José, condenado a muerte. Madariaga suprime los capítulos primero y segundo en que el narrador-autor recorre Andalucía por motivos arqueológicos y conoce a José Navarro, ya bandolero, y posteriormente a Carmen. El cuadro segundo incluye el encuentro de ambos en casa de la alcahueta Dorotea. En el tercero, el Recitante narra el episodio de la muralla, donde aún militar don José, fascinado por la atracción de Carmen, deja pasar a los contrabandistas con los alijos, mientras el Coro hace alusiones a la condición femenina. El cuadro cuarto lleva a escena el diálogo en que Carmen de mal grado va de nuevo a entregarse a José, como pago prometido por el favor anterior; tras la discusión y la marcha de Carmen, vuelve ésta con el Teniente que, enfrentado con el soldado José, muere a sus manos. José, reconciliado con Carmen, tiene que huir a la sierra y se hace bandolero.

El acto segundo presenta al indeseable García el Tuerto, marido de Carmen,

circunstancia ignorada por José, quien siempre violentamente celoso, le desafía a muerte; salen de escena y vuelve José solo, con otro homicidio en la conciencia.

El acto tercero transcurre en el merendero de Lillas Pastia, donde sitúa Madariaga la aparición del picador Lucas, nuevo amante de Carmen. El Coro cuenta el lance del torero herido en la plaza. Lucas invita en medio del jolgorio general. José llega y da cita a su amante.

El acto cuarto tiene por escena la ermita y sus alrededores. José solicita una misa al ermitaño. Carmen, entre tanto, sola, hace sortilegios, que anuncian su fin próximo. Vuelve José con ella y después de la discusión última, en que Carmen rehúsa seguir con él, éste la apuñala. Aquí termina la obra, fin del relato. Como es sabido, la novela incluye un capítulo IV, muy discutido por la crítica, referente a costumbres y al habla de los gitanos.

Además de algunas modificaciones por necesidades de la escena, como situar en pocos lugares los hechos, completados por el Recitante y el Coro y por la representación escénica, lo más significativo suprimido por Madariaga del relato que hace José en capilla es la fiesta de oficiales donde baila Carmen, mientras José hace guardia y descubre su propio enamoramiento, y el episodio de Gibraltar, donde José encuentra a Carmen amancebada con un oficial inglés, con el que vive señorialmente (el final del episodio es el asalto y muerte del oficial cuando se va de viaje); tampoco da cuenta la versión escénica de la muerte espantosa del Remendado, quien herido en una persecución por la fuerza pública, al no poder huir, es asesinado por García el Tuerto, con una perdigonada a bocajarro. Ambos casos para Madariaga son improcedentes porque el autor de *La muerte de Carmen*, aunque no oculta, como en la ópera, la condición de prostituta de Carmen, la deja menos patente que en la novela. La supresión del vandálico episodio de la muerte del Remendado se basa en la atenuación de la crueldad en la obra teatral, aunque no tanto como en la ópera, según detallaremos después.

Personajes

Además de otros personajes episódicos de la novela, Madariaga prescinde de los citados, el Remendado y el oficial inglés, pero conserva todos los personajes importantes, incluso alguno bastante secundario como el contrabandista Juan. Cambia por un pastor al hijo del ventero, solamente aludido, que ayudará a la misa en sufragio de Carmen. El pastor sirve al autor teatral para que cante una copla alusiva a su condición, en la que de forma simbólica referente al alma se trasluce un lirismo místico cristiano:

La ovejita es blanca
y el práito verde.
Y el pastorciyo, madre, que la guarda
de peniya muere.

(Madariaga, p. 117)⁴.

⁴ Abreviamos así la referencia bibliográfica completa que es: Salvador de Madariaga, *Teatro en prosa y verso. El toisón de oro, La muerte de Carmen, Don Carlos, Mio Cid, Los tres estudiantes de Salamanca, ¡Viva la muerte!, El 12 de octubre de Cervantes, La don juania, La cruz y la bandera, Las tres carabelas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1983.

Los personajes de la novela que pasan al drama conservan su personalidad primera, en la mayor parte de los casos exteriorizada por la pronunciación popular andaluza.

Dada la concisión de Mérimée, hay personajes bastante más desarrollados en la escena que en la novela, especialmente la alcahueta Dorotea y el picador Lucas. En el caso de Dorotea, para introducir elementos cómicos y de picaresca celestinesca. La novela presenta escuetamente este personaje abriendo la puerta de su casa de citas en la calle del Candilejo, luego cuando José va en dos ocasiones a buscar noticias de Carmen y, además de una alusión de ésta, en la escena en que don José mata al Teniente de su regimiento, por celos, en casa de Dorotea; todo no ocupa en el texto ni veinte líneas (Mallion, pp. 966, 968, 969, 970)⁵. La versión teatral presenta a Dorotea recibiendo a Carmen y a don José en su casa de la calle del Candilejo (acto I, cuadro II); interviene en el diálogo y tiene dos parlamentos, el segundo bastante extenso, basados en dos simples alusiones de la novela a su gusto por la bebida («Carmen... permitió que probara el vino» y don José la «había casi amaestrado convidándola de vez en cuando a una copa de anís», Maillion, pp. 966 y 971). Después que el Recitante la trata de «alcahueta de cerca, bruja de lejos», Dorotea recita una especie de elegía a las bebidas, oliendo los frascos vacíos:

«Este era Ojén. ¡Qué rico! Y este anisado.
Y este Monóvar fino, muy perfumado.
Y este mi preferido, mi fiel Cazalla.
Y este Chinchón borracho»...

(Madariaga, pp. 77-78).

La vieja celestina da ocasión al adaptador teatral a introducir la comicidad burlesca; por ejemplo, Dorotea dice refiriéndose a don José por el uniforme amarillo de Dragón:

«¿Y éste es er pajariyo que me dijiste?
¿Si parese un canario que pide arpiste?»

(Madariaga, p. 79).

La burla procede de Carmen en la novela: «Eres un verdadero canario por el uniforme y por el carácter», Mallion, p. 967.

Antes de terminar el cuadro II, Dorotea recita el largo parlamento ya indicado, insistiendo en su afición a la bebida, con el efecto cómico de estar tambaleándose:

«Beber si qu'bebío
pero bebía
a Dorotea naide
verá en la vía...»

(Madariaga, p. 82).

⁵ Abreviatura de la referencia bibliográfica: Mérimée, *Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*. Edition... par Jean Mallion et Pierre Salomon. Gallimard, 1978. Bibliothèque de la Pléiade. Los textos citados más adelante de esta edición se dan traducidos por el autor de este trabajo.

o recordando su «oficio», llamado sin razón el más antiguo del mundo, aunque sí debe de tener antigüedad notable:

«yo tuve ha'ta mu'tarde
ba'tante'lio'
pero lo' hombre'
a la que ti'é querio'
le ponen nombre.

(Madariaga, p. 83).

O, en fin, aludiendo a su condición de «gitana ⁶ verdadera sirvienta de Satán», como la califica Mérimée. (Mallion, p. 966):

... ¿Quién me llama?
Er diablo debe sé'. L'haré do'cruse'
y una higa también. Eh, tú, Nemigo,
marchaté, marchaté... Mardito sea'...
Marchate que no quiero...
Te rechazo y reniego y prefiero...
que muerta, enterrada me vea
si no te mardigo, mardigo, mardigo...
(*Se rinde al fin al espíritu maligno*).

(Madariaga, p. 83).

El popularismo de su lenguaje tiene metáforas felices, y en ello Madariaga es absolutamente original:

«Ay no tan vivo
mira no me sacudas
no soy olivo.»

(Madariaga, p. 91).

Dorotea aún aparecerá junto con Carmen y García el Tuerto. Este acaba de salir de la cárcel y se incorpora al campamento de bandoleros (acto II), escena creada con acierto para presentar al tercer personaje, que morirá provocado por los celos de José, en duelo de ambos; escena bien concebida porque la novela, después de enterarse con sorpresa José de que Carmen está casada, sólo dice: «Vi pronto a García el Tuerto...» (Maillon, p. 974).

Luego, en el acto III, merendero de Lillas Pastia, nos encontramos de nuevo a Dorotea celestineando:

«Si quiés una buena mosa
no pierdas tiempo rozando esquinas,
si quiés la rosa
sin las espinas
la' ma' hermosa'
vienen a casa de Lillas Pastia».

(Madariaga, p. 107).

⁶ A decir verdad, Madariaga no habla de la condición gitana de Dorotea, ni de Carmen, ni de otros personajes. Se puede deducir por la tradición, y en escena especialmente por las brujerías y supersticiones de ambas mujeres.

Estas dos apariciones de Dorotea existen sólo en la adaptación dramática.

No tanto como Dorotea, pero también más desarrollado que en la novela, es el personaje de Lucas, el picador. En Mérimée hacen referencias a él Carmen y Juan, compañero y amigo de José; después se describe el momento en que ante Carmen, y ambos observados por José, Lucas pica un toro durante la corrida, después de haberle quitado la divisa y habérsela ofrecido a Carmen; luego: «Lucas fue derribado con el caballo sobre el pecho, y el toro encima de ambos», quedando herido el picador (Mallion, pp. 983, 984-985). En la versión teatral (acto III), el Coro recuerda la muerte de García el Tuerto y comenta la corrida (Madariaga, pp. 108-109) en la que Lucas es herido ligeramente. El picador aparece en escena con Carmen y cuenta el percance, de donde extraemos el texto elaborado (hipertexto, según Genette) sobre el citado de Mérimée (hipotexto para Genette):

«¿Qué queréis que os cuente
 Fué'r toro er valiente.
 Me paré llamando
 Er vino bramando.
 Con toda mi fuerza
 le planté la puya.
 Er plantó los cuernos
 con toda la suya.
 A mi y ar cabayo
 nos tiró la arena,
 pasó por encima
 y esta es la faena.

(Madariaga, pp. 110-111).

Termina la tirada de versos hablando de la poca importancia de la herida. Vemos en el texto de Madariaga cómo la noticia escueta de Mérimée se convierte en lengua coloquial, la del picador, en la que elogia al toro y sobriamente describe con precisión la suerte y su desenlace. Madariaga, como otras veces, suprime el pintoresquismo costumbrista de arrancar la divisa al toro y ofrecérsela a Carmen, color local y saber vivido. Después, Lucas será aún el centro de la escena, invitando rumbosamente a los presentes en el merendero de Lillas Pastia, y alternando coplas con Carmen y el Coro. La escena termina con la aparición de José que cita a Carmen para ir a la ermita, en cuyas inmediaciones se producirá el desenlace. De esta forma, Madariaga da interés a la escena, suprimiendo el encuentro de los protagonistas, una casa conocida de la ciudad, según la novela, y su marcha juntos a caballo hasta la ermita, de menos eficacia dramática.

Los demás personajes secundarios comunes en la novela y en el drama cumplen la función en ambas obras sin grandes diferencias; en todos se subraya el aspecto popular a través del habla y de coplas cantadas en escena.

José y Carmen ofrecen algunos matices diferentes en las dos producciones, pero el temperamento y carácter de ambos es esencialmente el mismo. José, hombre impulsivo, como lo demuestra el tener que salir de su tierra a causa de una reyerta, por lo que se supone que dio muerte al contrincante, y así lo manifiesta el Recitante (Madariaga, p. 75), mientras que la novela de Mérimée no lo precisa (Maillon, p. 956), como otros episodios de más o menos embigüedad, con lo que el autor estimula la imaginación del lector, importante virtud de este texto único, excepcional

en su concisión plena de expresividad y estimulante, por invitar, como toda obra genial, a la recreación durante su lectura.

Además de este lance, en la novela José mata al Teniente de su regimiento, a García el Tuerto, al oficial inglés y a Carmen, siempre por celos; en la obra teatral es suprimido el episodio del oficial inglés, y la muerte del marido de Carmen tiene lugar fuera de la escena. Se reducen, pues, los homicidios de José, y asimismo se suprimen las muertes de dos contrabandistas, el Remendado y el Dancaire, provocadas en enfrentamientos con la fuerza pública, con lo que se mitiga la dureza de la novela, sin omitir los celos ciegos de un José embrujado por Carmen, como en la ópera, en la que no hay más suerte que la de Carmen. José manifiesta su embrujo en estos versos:

«¿Qué bebedizo,
qué magia, qué serpiente
a los ojos de Carmen me encadena?

(Madariaga, p. 91).

Mérimée también alude a ello varias veces; por ejemplo, dice don José:

«Y, además, a pesar mío, yo oía la flor de casia que me lanzó, y que, seca, seguía conservando su agradable aroma... ¡Si hay hechiceras, esta mujer era una de ellas!»

(Mérimée, p. 962).

El personaje de Carmen, complejísimo en la novela, queda algo simplificado en la versión teatral, donde no aparece su admirable abnegación porque se suprimen las dos veces que José es herido (Maillion, pp. 971, 983); tampoco aparece su crueldad, que no su atractivo, porque a pesar de todas las connotaciones negativas, Mérimée hizo enormemente atrayente a la gitana Carmen, en lo que le sigue Madariaga, como antes la ópera, y tantos artistas diversos inspirados en ella, esencialmente, por el número, directores de cine. Dos pasajes referentes a la crueldad de Carmen: cuando el Remendado es herido por la fuerza pública en la sierra y lo recoge José, la gitana le dice que lo abandone a su suerte (Maillion, p. 975); más adelante, al dar detalles a José para asaltar al oficial inglés, añade Carmen:

... «sabes lo que habría que hacer? Que el Tuerto aparezca el primero. Quédate tú un poco atrás; el cangregio es valiente y diestro; lleva buenas pistolas... ¿Comprendes?... -- Se interrumpió con una nueva carcajada que me estremeció.»

(Maillion, p. 980).

Pero ella tampoco es más blanda consigo misma; cuando está persuadida de que debe cumplirse su destino, dice a José:

«-- Te sigo para morir, sí, pero no viviré más contigo.»

(Maillion, p. 987).

Además del pastorcillo, ya citado, Madariaga añade dos personajes imprescindibles en la escena: el Recitante y el Coro. Los dos cumplen funciones semejantes de presentar, resumir hechos, que completan la acción de la escena, y comentarios. El Recitante resume así toda la obra al principio:

«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.»

(Madariaga, p. 73)

La máxima, el estilo sentencioso, caracteriza la obra teatral. Recitante:

«Así ha sido y ha de ser.
 Esta es la ley que Dios quiso.
 Busca el hombre el París:
 lo pierde por la mujer.»

(Madariaga, p. 73)

A veces, el comentario es una canción alusiva, simbólica; en el Coro, la Voz de Hombre canta:

«Tu querer es como el toro
 que a donde le llaman va;
 y el mío como la piedra:
 donde la ponen s'está.»

(Madariaga, p. 77)

Otros actantes. Símbolos

Entre los actantes no humanos, materiales, destacaremos el cuchillo, la maquila con la que José mata o deja malherido —, la fábrica de tabacos —donde Carmen hiere a una compañera—; entre los abstractos o ideas estructurantes del relato, la libertad irrenunciable para Carmen, excepto ante las leyes de su raza o el cumplimiento del destino —, la infidelidad de Carmen, la fidelidad de José, el amor nefasto, los celos, la muerte, la superstición y hechicería, lo diabólico, la fatalidad. Todos ellos pertenecen a la novela y pasan al drama. Daba su importancia, esencial en el desarrollo temático y en cuanto hemos dicho de los personajes, puede afirmarse que el drama recrea el tema, hoy ya convertido en mito, sin desvirtuarlo.

Hay actantes que actúan como símbolos. Muy en primer término, la flor que Carmen arroja a José cuando está de guardia ante la fábrica de tabacos de Sevilla: de casia en la novela (Mallion, p. 958), rosa roja en el drama (Madariaga, p. 76). En principio, parece más acertado el autor español, sobre todo por el color, que tiene connotaciones de pasión, de sangre... Mérimée, amante de las flores —utiliza también el jazmín de olor «embriagador» para adornar el cabello de Carmen al salir del agua, como Venus... (Maillon, p. 949)— para escoger la flor de casia tendría alguna razón, que se nos sugiere cuando la Botánica nos aclara que esa flor es polígama... Otros símbolos sexuales pueden sospecharse en la novela. También es elemento claramente simbólico el fuego —la pasión— que aparece en distintos contextos de la novela y del drama; lo mismo, el agua, mencionada ya, con sus connotaciones femeninas. Existen bastantes actantes, sobre todo en la novela, con valor simbólico, que sería prolijo incluir aquí.

Variaciones entre la novela y el drama: supresiones, modificaciones, adjunciones

Además de las variaciones mencionadas, propias entre un relato y su versión teatral, vistas ya algunas variaciones notables en la estructura de las dos obras y en los personajes, hay otras que sin poner ni quitar nada a lo esencial del mito, matizan el texto original novelesco o su derivación teatral.

Al ocuparnos de las partes escénicas y de los personajes, hemos señalado supresiones de alguna importancia. Hay que añadir aún la de José, degradado, en la cárcel, donde piensa en Carmen y recibe de ella ayuda (Maillon, pp. 962-963).

El aspecto religioso es tratado con ejemplar respeto por el anticlerical Mérimée (don José declara: «Quisiera tener un confesor vasco»; o el digno ermitaño que dice a José: «Rezo por todos los afligidos», Maillon, pp. 960, 986); aunque sea una muestra de objetividad presentar sinceramente creyente al personaje vasco-navarro, Madariaga da a ese aspecto mayor amplitud: en la canción del pastor, según hemos indicado; Carmen jura, tomando por referencia materia sagrada («¡Si te miento, / así me muera sin lo' Sacramento», Madariaga, p. 81); el ermitaño, al cantar a la mañana, lo hace con tono ascético («Señor, respeto el arcano / de tu santa creación, / mas llevo el dolor humano / clavado en el corazón», Madariaga, p. 113).

El paisaje, la naturaleza, no tan ausente de Mérimée como se ha dicho, inspira a Madariaga estrofas líricas, especialmente en dos momentos: uno, con acentos barrocos del clasicismo español, al comenzar el acto II, cuando el Recitante dice

«Abre tus claros ojos. Nuevo Día.
El alba, pulcramente,
ha plegado los velos que en el prado
la Noche huyendo había abandonado,
y con sus lanzas de oro, diligente,
ha poco perseguía
a los últimos duentes de la sombra.»

(Madariaga, p. 94)

Estos versos se prolongan en larga tirada.

Otro momento lírico, se produce al iniciarse el acto IV, en que el Ermitaño recita

«Oh mañana primorosa,
ruborosa de candor,
abierta como una rosa,
suave como un amor.
Tu seno de virgen pura
respira un aire de paz.
En tu serena hermosura
el Señor muestra Su faz.

(Madariaga, p. 113)

Estrofa como las indicadas, en especial la primera cuarteta, de floja calidad literaria, hace esta obra de difícil interpretación escénica para salvar este caso y algún otro⁷, dificultad de origen para encontrar actores que dominen la gran

⁷ Carmen: Yo no me voy de aquí.

José (fuera de sí): ¡Malvada! ¡Lo adiviné! / Lucas te detiene aquí.

Por ti dos hombres maté. / Esta vez te mato a ti.

(Madariaga, p. 115)

riqueza de metros de la obra. Acaso ésa sea una de las distintas razones que han impedido representarla.

En *La muerte de Carmen*, aunque no faltan signos nefastos, como en la novela, que anuncian el desenlace trágico, los elementos cómicos y burlescos, más frecuentes que en la novela, distienden la atmósfera de fatalismo gracias a Carmen y a otros personajes (Dorotea, muy especialmente). Inclusive, al oír a los soldados del rey, el recitado en sordina de los contrabandistas, recuerdo lejano aquí de los de «opereta» de Bizet» llenos de gracia musical:

«Son los soldados del Rey...
Llevan jacas de cartón
con ijares de trapo...
carabinas de latón
para liebre y gazapo
... Como corneta y tambor,
veinte ranas y un sapo;
Como jefe superior
un garañón muy guapo.

(Madariaga, p. 98)

En alguna ocasión, la estrofa ayuda a la comicidad:

«¿Y por qué lleva ese velo
que no se le ve ni un pelo,
que ni un pelo se le ve.
se le ve?»

(Madariaga, p. 101)

Apoyado en el pasaje en que Carmen, muy poco antes de su muerte, hacía sortilegios y «cantaba alguna de esas canciones mágicas donde se invoca a María Padilla, la amante de don Pedro que fue, se dice, la *Bari Crallisa* o la gran reina de los gitanos» (Maillon, p. 987), Madariaga incluye en el mismo momento partes de un romance, que canta Carmen:

«Doña Blanca, Doña Blanca,
mira que yo te quiero,
que ar queré no se le ordena
por qu'es un gran cabayero.
Así decía a la Reina
er artivo Rey don Pedro...
... Doña Blanca, contestaba:
eres hombre traicionero.
Quieres a María Padilla
la de los ojos de fuego,
con un cuchillo de monte
te arrancaré de su pecho...
... Sólo en mi pecho estoy yo,
le respondía Don Pedro...»

(Madariaga, pp. 116, 117, 118)⁸.

⁸ No hemos encontrado ninguno de esos versos en el *Romancero del Rey don Pedro (1368-1800)*. Introducción bibliográfica de Antonio Pérez Gómez. Valencia, 1954. Ni en los «Romances concernientes a la [época] de Don Pedro», en *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, recogidos... por Don Agustín Durán. T. II. Madrid, Atlas, 1945, pp. 35-45. Biblioteca de autores españoles. ¿Serán esos versos apócrifos, siguiendo Madariaga una afición en la que Mérimée fue maestro?

Lengua

Madariaga prescinde de la erudición, dispersa en toda la novela, frecuentemente en forma de notas, que supone asimismo la exclusión de vocablos y expresiones de distintas lenguas que actúan en el relato esporádicamente —el griego y el latín— o como elementos caracterizadores del «color local»: el vasco —excepto la palabra «maquila» (Madariaga, p. 75), bastón herrado—, por el origen de José Navarro y utilizado por Carmen para seducirle por primera vez y escapar, y el caló, que aumenta la verosimilitud de los ambientes gitanos de la novela. Madariaga prefiere insistir en lo popular que conservar términos y expresiones lingüísticas difíciles de comprender para el espectador en general.

La potenciación de la lengua popular, que trata de dar una imagen fonética de pronunciación andaluza bastante cerrada en los personajes adecuados (como vamos viendo en los ejemplos, utiliza el apóstrofo para indicar la *s* aspirada o supresiones) ha sido señalada precedentemente en más de una ocasión. Ese aspecto popular se manifiesta no sólo en la fonética, sino en la morfosintaxis: infinitivo en función de imperativo («Llorar, llorar, ojos míos...»); artículo determinado ante nombre propio de persona («la Carmen, la Carmen / lo llevó a la Sierra / para asesinarlo.») (Madariaga, pp. 74, 109.)

A las referencias hechas a la lengua, añadamos que de los muchos hispanismos de la novela —una cincuentena, algunos varias veces repetidos— sólo una decena está presente en la versión teatral. Se trata en general de términos referentes a cosas, costumbres, e instituciones, que Mérimée ofrece a sus lectores franceses interesados en la época por lo exótico. Madariaga cita la «mantilla», término que reviste en la novela interés semiológico en su uso repetido; la palabra «sierra», si es mencionada varias veces, término más expresivo que el francés «chaîne de montagnes», cadena de montañas; «canario», pájaro, utilizado en sentido figurado, como hemos visto por el color y por lo pusilámene; «guitarra», el instrumento difundido por España a todo el mundo; «yema» (dulce) y «manzanilla» (vino), especialidades de nuestro suelo; «picador», «duro» y «cuarto» (monedas), las dos primeras aún muy características españolas, la última perdida prácticamente. El término «castagnette», castañuela, es sustituido por el muy andaluz de «palillos»⁹.

Los abundantes topónimos de la novela quedan reducidos: Navarra y Elizondo, provincia y patria chica de don José, junto con Córdoba y Sevilla¹⁰, y algunas poblaciones más como referencias. Mérimée, en cambio, manifiesta en el buen número de topónimos que incluye en la novela una cierta ostentación erudita de nuevo.

Al aspecto popular andaluz de la lengua añadamos su aspecto coloquial en todos los diálogos y muchas veces familiar (p. e. «hecha un basilisco», «cucamonas», etc. Madariaga, pp. 77, 98).

La concisión, sin llegar a la de la novela, imposible en la lengua hablada, a veces la recuerda: cuando José sale con García el Tuerto para tener el duelo a muerte, sólo dice «Vamos dos. Volverá uno» (Madariaga, p. 104).

Madariaga introduce un recurso de estilo que hace que la escena se impregne del

⁹ Madariaga, pp. 76; 94, 95, 113; 79, 86; 96, 97; 78; 107; 109; 90; 76; 85.

¹⁰ Madariaga, pp. 74, 98.

nombre de Carmen, repitiendo el nombre, como un eco. Obsérvese que empieza, en el acto primero, con el nombre pronunciado siete veces seguidas y aún aparece varias veces más a lo largo de ese acto y del resto de la obra, con frecuencia distinta.

Conclusión

Consideramos la obra de Madariaga una buena versión, en general, del mito, centrada en el amor obsesivo y los celos violentos, homicidas, de José ante la veleidad amorosa de Carmen —su condición de prostituta no es tan evidente como en la novela—. Son complemento esencial la superstición y el fatalismo de Carmen y su serenidad ante la muerte aceptada.

Así como la crítica positivista parece haber agotado cuanto puede decirse de la novela *Carmen*, no hemos visto otro tipo de interpretaciones propias de nuevas tendencias críticas; algo hemos indicado en las líneas precedentes. Aún nos queda preguntarnos ¿tuvo algún sentido subliminal Carmen, además de dar a conocer en Francia una historia de amor fatal en un ambiente de marginados españoles, gitanos en su mayoría, y de describir algunas costumbres españolas de la época? Mérimée, liberal, aunque terminara siendo senador del Segundo Imperio por amistad de la joven emperatriz Eugenia de Montijo que conoció siendo niña, fue como ciudadano hombre amante del orden, lo que no le impedía llevar una vida privada libertina. ¿No ataca Carmen, que es el desorden personificado, el orden establecido, simbolizado por el ejército en la persona de sus miembros, el brigadier José, el teniente y el oficial inglés, suprimido por Madariaga? Los tres, cautivados por Carmen, el desorden, pierden su razón de ser, el orden, y en consecuencia, mueren. El origen del mal, la gitana, muere también. Así se mantiene el orden establecido.

Un teatro trágico con elementos líricos y populares podría hacer caer en la tentación de aproximarlos a algunas obras de F. García Lorca. No, ni tampoco lo pensaría Madariaga. En el autor de *La muerte de Carmen* no hay la tensión trágica constante de *Bodas de sangre*, por ejemplo, y su lirismo no está integrado en la acción y el diálogo. Lo popular de Lorca es más esencial que formal; en Madariaga es coloquial.

Una especie de moraleja de la novela, no tenida en cuenta por Madariaga, es la reflexión última de don José ante los hechos consumados: «Los culpables son los *Calés* por haberla educado así» (Maillion, p. 988). Estamos a un paso del naturalismo: Mérimée, además de documentarse, acepta el determinismo del medio ambiente; añadiendo el de la herencia, Zola elaborará la teoría naturalista, que ciertamente no siguió al pie de la letra, pero tampoco olvidó al elaborar sus novelas de la serie de *Les Rougon-Macquart* y alguna otra. Madariaga prefiere no explicar nada, como en la vida; ya lo dice su Recitante al comenzar el drama:

«Sólo aquí hallaréis la esencia
de vuestro sino profundo.
Amor y muerte es el mundo.
Muerte y amor la existencia.»

(Madariaga, p. 73)