

## *Mitos, amores, palabras y música* *Carmen o el desafío de la otra parte*

FÁTIMA GUTIÉRREZ  
UAB

*A Marta y Oriol*

«Soy el que bebe el vino, el vino y el copero.  
Amante, amado y amor son uno.»

BAYAZID DE BISTÁN

La tarde —me gusta imaginar que fue una de esas tardes, en las que se oyen a lo lejos las fuentes de la Alhambra y se mezclan con el frescor que baja de la sierra—, que una niña granadina le contaba, entre escandalizada y pícara, a un viajero francés, la historia, tantas veces repetida, de una mujer, a la que su amante asesina por no ser el único; esa tarde, ni la niña, Eugenia de Montijo, sabía que llegaría a ser emperatriz de los franceses, ni sabía Prosper Mérimée, el viajero, que, quince años después, agobiado por problemas económicos —necesitaba comprarse unos pantalones y no tenía con qué—, redactaría, con prisas y sin mucho convencimiento, aquella historia: una historia que él mismo creía no haber llevado a buen término y que, sin embargo, iba a dar nacimiento a uno de los más grandes mitos surgidos de la literatura francesa: el de Carmen.

Ese *sermo miticus*, que es el mito, no está tan alejado de nosotros, debe, para configurarse como tal, tener la capacidad de *implicarnos*. Empleo el término castellano, pero prefiero el término francés ya utilizado, en este contexto, por el gran islamólogo Henri Corbin: *le mythe nous regarde*, con esa doble significación del verbo *regarder*: mirar y ser cosa nuestra. Por paradójico que parezca, nosotros no observamos el Mito, él nos observa, y, al hacerlo, nos interpela dirigiéndose a lo más profundo de nuestro ser, a lo que Jung llamó *Psique*.

En sus diferentes manifestaciones, a cada uno de nosotros nos ha *mirado*, nos ha *interpelado* el Mito del Amor; reflexionaré, pues, sobre él en Occidente y sobre una de sus más conocidas y, quizás, más erróneamente folklorizadas versiones. No voy a hablar de la Carmen de España sino de la de Mérimée y la de Bizet, porque Carmen, emergiendo de la literatura francesa, adquiere una di-

mensión universal, ya que el mito, viejo como el hombre, y sabio, ni conoce ni quiere conocer fronteras: como un contrabandista, esquiva las aduanas y, como la lluvia, escampa en el espacio abierto del ancho mundo.

Pero, antes, cabría haber algunas matizaciones teóricas: ¿Qué se entiende por mito? ¿Qué se entiende por mito literario? Y, ¿qué se entiende por leyenda?, ya que ambos términos tienden a confundirse.

El *mito* se puede definir como la respuesta al *mitologema* (C. G. Jung, G. Durand). ¿Y qué es un mitologema? Pues toda pregunta que se plantea el ser humano y que no tiene explicación desde el positivismo científico. Cuatro mitologemas fundamentales serían, por ejemplo: los de la Vida, el Amor, el Sufriimiento y la Muerte. Los mitos no son más, ni menos, que relatos simbólicos que intentan dar respuesta a estos arcanos. Así, el mito de Adán y Eva respondería al porqué del misterio de la condición mortal del hombre, como el de Epimeteo y Pandora, como tantos otros. Hagamos un poco de historia para poder entender mejor este concepto.

En su origen griego, el significado primero de la palabra *mythos* fue el de *historia verdadera*; y todas las sociedades premodernas lo distinguieron meticolosamente de la *fábula* o del *cuento*, que eran considerados con historias falsas. Después, se enfrentó al mito con el *logos* y, como logos no sólo significa palabra sino también razonamiento, se excluyó al mito del reino de la razón, de la mano de filósofos que, como Euhemero o Jenófanes, defendían que los dioses no eran más que antiguos reyes, en un intento por hacer al mito hijo de la Historia, cuando puede tratarse de todo lo contrario.

El mito es, en definitiva, *el relato de una creación* (M. Éliade): cuenta tanto la creación del mundo como la construcción del hombre, y es ejemplar: *Así lo hicieron los dioses, así lo hacen los hombres*, dice el *Taittiriya Brâhmaṇa*, un antiguo texto hindú.

En lo que se refiere a los mitos de creación del mundo, tenemos todas las *cosmogonías*, por el lado de la construcción del hombre aparecen las distintas manifestaciones, especialmente artísticas, de lo que Jung llamó el *proceso de individuación* (C. G. Jung, 1980), y que también se puede llamar *mito del héroe* (C. Pearson, 1992): ese ir al encuentro del equilibrio total del ser, en que la *psique* y el *ego* se reúnen para conformar el *sí mismo*.

El ego del individuo comienza a construirse cuando descubre su condición de ser separado e independiente, primero, del universo materno, más tarde, del medio al que deberá aprender a adaptarse, ya que la *conciencia*, a la vez que delimita la línea divisoria entre nosotros y lo(s) demás, es el intermediario de nuestra relación con el mundo. En el Ego se conforma el pensamiento consciente, dirigido o lógico —el *espíritu de geometría* de Pascal—, que sirve para la comunicación, a la vez que aprehende y adecua la realidad, sobre la que opera, analizando, discerniendo, jerarquizando. Se dirige, por lo tanto, hacia el exterior. Estamos, pues, en pleno imperio del Logos, del principio de separación. Pero el Ego está lejos de constituir la totalidad del ser. Hay realidades de las que éste último participa y que, sin embargo, escapan a la capacidad de dis-

cernimiento del primero. Son patrimonio de Psique; Hamlet lo sabía: *There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy.* La Psique es la vida caótica del inconsciente en todos sus aspectos, con todas sus potencialidades. Es anterior a la formación del Ego y, aun cuando éste no puede manifestarse como, por ejemplo, en el sueño, ella prosigue su existencia autónoma. Mientras el Ego, la conciencia, es intenso y concentrado, pero efímero —ya que se ve reducido al espacio y al tiempo de una existencia individual—, la Psique, el inconsciente, es nebulosa y oscura, puesto que es capaz de combinar los elementos más dispares, pero prácticamente eterna, ya que atesora la experiencia de la humanidad. Cuanto más diferencian a los individuos los contenidos de su conciencia, tanto más los asemejan los de su inconsciente, ya que son universales, de ahí la definición escolástica del arquetipo: *lo que se cree siempre, en todas partes y por todos*, patrimonio común y heredado con anterioridad a toda diferenciación. La Psique generará el pensamiento analógico —el *espíritu de finura* en Pascal—, que se aparta de la realidad objetiva, libera tendencias subjetivas, es inútil a efectos de lo que se entiende como aprovechamiento práctico, pero, desde su poder analógico, revela toda la fuerza de la creatividad. Si en el ámbito del Ego, dominaba el principio de separación, el Logos, en el de la Psique, que se asienta en lo más profundo de nosotros mismos, domina el principio de unión: el Eros. Sin embargo, y al contrario de lo que pudiera parecer, no son Ego y Psique opuestos enfrentados y excluyentes. Para conformar la esencia de la totalidad del ser, consciente e inconsciente deben entrar en dialéctica, deben armonizarse. No siempre resulta fácil. ¿Cuántas veces el Ego, especialmente el de nuestra civilización occidental, regido por la excluyente lógica aristotélica, cartesiana o kantiana, hace oídos sordos a las llamadas de Psique, a todo aquello a lo que no puede dar respuesta la sacrosanta razón a la que se erigían templos en el siglo XVIII? Felizmente, los románticos se dieron cuenta de que la supuesta diosa no podía explicar la totalidad del ser y devolvieron a la imaginación, a la intuición y al sueño, su categoría *heurística*, es decir, su categoría de instrumentos de conocimiento. No es de extrañar que, en esta época, asistamos a una rehabilitación tanto del sueño, como del teatro, como del mito, ya que unos y otros permiten escuchar los cantos del Psique.

El Mito de Héroe es, por lo tanto, ese ir al encuentro del equilibrio total del ser en el que Psique y Ego se reúnen, ese descubrimiento del Sí mismo que parece el mayor desafío de la existencia y que se puede comparar con el tesoro oculto que buscan los héroes de los mitos y los príncipes valientes de los cuentos, y no hallan sin una larga serie de vicisitudes. Traspasado el héroe a la propia piel, nos encontramos con el mismo esquema, universal en su fondo, porque arquetípico, y particular en cada una de las formas que reviste, porque de una búsqueda individual se trata. Muchas veces, la búsqueda se convierte en *drama*, en su sentido más amplio y esencial, en el que actúan dos personajes: el que representa el deseo de vida, en todas sus manifestaciones, y el que representa el destino que obstaculiza los anhelos del primero. Los demás personajes

no harán más que encarnizar la lucha entre uno y otro; por ejemplo, por medio de las contingencias del amor. Pero no adelantemos acontecimientos. Ya dentro del universo del mito, intentemos definir el *mito literario*.

Cuando el referente más directo del mito no surge de las distintas creencias, de los relatos fundadores, especialmente cosmogónicos, establecidos, de forma oral o escrita, por las diferentes religiones y tradiciones, sino de una obra literaria que, por las características simbólicas de su discurso y, especialmente, por el perfil arquetípico de sus personajes, se erige en *texto fundador*, se constituye como referente, como generador de un conjunto de obras artísticas que gravitan alrededor del mismo tema, nos encontramos frente a un *mito literario*. Los ejemplos son numerosos: en nuestra literatura occidental, podríamos destacar los de Fausto o Don Juan.

Esto obliga a distinguir el concepto de mito del concepto de leyenda, ya que muchas veces se confunden; y no sin razón, porque ambos están íntimamente unidos. La leyenda podría ser definida como la encrucijada entre uno o varios elementos históricos —o considerados históricos por la tradición— y un relato mítico. A lo largo de toda la Historia podemos encontrar personajes que, por lo excepcional de sus vidas o de sus actos, provocan el nacimiento de una leyenda, sería el caso de Alejandro el Magno o, más cerca de nosotros, el de Napoleón. El imaginario francés convierte a este personaje en la actualización nacional del mito de Prometeo: el titán benefactor de la humanidad, injustamente vencido y castigado por los dioses. Pero, el mito es, en esencia, *atemporal y anhistórico*, se sitúa *in illo tempore*, no se puede fechar su nacimiento, surge con el hombre, como la magia. Mientras que sí se puede establecer el nacimiento de una leyenda, en la mayoría de casos, y, especialmente, en los de las *leyendas históricas*. En lo que se refiere a las *leyendas hagiográficas*, es algo más difícil, aunque, por ejemplo, sabemos que la leyenda de San Cristóbal, que refiere la *Legenda Aurea* de Santiago de la Vorágine, surge aproximadamente a mediados del siglo xi en Francia sobre la toponimia celta de otro buen gigante: Gar-gantúa.

Existe un indudable parentesco entre la creación legendaria y la creación literaria. Es de sobra conocido cómo Stendhal compone la *Chartreuse de Parme* a partir de retazos de la historia de Alejandro Farnesio. El prototipo de este procedimiento es, en Francia, *La chanson de Roland*. Además, hay ocasiones en las que el escritor se plantea directamente el problema de la leyenda, como ocurre en *La tentation de Saint Antoine* o *La légende de Saint Julien l'Hopitalier* de Flaubert. Se puede hablar, en estos casos, de *leyendas literarias*. Pero se diferencian del *mito literario*, en que éste, repito, aunque, como en el caso de la leyenda, tenga una fecha de nacimiento —la de la edición de la obra—, se establece como *texto fundador*; y esto, fundamentalmente, por las características arquetípicas de su (o sus) protagonista(s), que van más allá del simple personaje literario, para convertirse en *figura mítica*. Y la figura mítica vuelve a ser, como el mito, atemporal y anhistórica, se enraíza en las profundidades de Psique. Es el caso de *Carmen*.

Ya he avanzado que el Mito de Carmen se inscribe en el contexto cultural de Occidente, contexto que viene siendo trabajado por tres mitos directores: el de Eros, el de Tristán e Isolda y el de Don Juan. Empecemos por describirlos.

La personalidad del dios griego del amor evoluciona desde el sustrato arcaico hasta la época alejandrina y romana. En las teogonías más antiguas, es un dios que nace directamente, como la Tierra, del Caos primitivo. Según otras versiones, Eros surge del Huevo Original engendrado por la Noche, cuyas dos mitades, al separarse, forman la Tierra y el Cielo. Eros siempre será una fuerza fundamental del universo, que asegura, no sólo la continuidad de las especies, sino también la cohesión interna del cosmos (P. Grimal, 1984,171).

Pero el mito que más ha influido en la concepción del amor en los albores de Occidente es el que nos presenta Platón en el *Banquete* (Platón, 1996, 215-272), poniéndolo en boca de la sacerdotisa de Mantinea: Diotima: Eros, intermediario entre los dioses y los hombres, hijo de Afrodita y de Hermes, posee una doble naturaleza según proceda de Afrodita Pándemos, diosa del deseo carnal, o de Afrodita Ourania, que es la de los amores etéreos. A la vez, en un sentido aún más simbólico, Eros se nos presenta, en el *Banquete*, como hijo de Puros (Recurso) y de Penia (Pobreza), a este doble parentesco le debe su eterna insatisfacción: la Pobreza le lleva a la búsqueda sin fin del objeto del deseo, el Recurso le permite ingeníarselas para conseguirlo. Es, por lo tanto, una fuerza perpetuamente insatisfecha e inquieta. La iconografía tradicional le representa como a un niño, con frecuencia, alado, que se divierte desasosegando los corazones de los dioses y de los mortales: los inflama con su antorcha, los hiere caprichosamente con sus flechas; pero, bajo una apariencia inocente, se esconde el dios poderoso y capaz, si se le antoja, de producir las más crueles heridas.

También en el *Banquete*, Aristófanes relata que los primeros hombres tuvieron una forma redonda, esférica, como la del cosmos; pero, cuando, por orgullo, se levantaron contra Zeus, osando subir al Olimpo, el dios de dioses los separó por la mitad y, desde entonces, vivieron divididos. Cada ser humano no es, pues, más que una mitad que, impulsada por Eros, aspira al restablecimiento de la totalidad establecida en los comienzos. Sin embargo, Eros no siempre lanza sus flechas en la dirección correcta, el niño-dios, con los ojos vendados, se entretiene jugando con los eternos y los mortales.

Por lo tanto, podemos estructurar el Mito de Eros a través de sus dos *mitemas* —se entiende por mitema cada unidad mínima, significativa y redundante que conforma un discurso mítico (C. Lévi-Strauss, G. Durand)—: la *ausencia*, es decir, la falta de la mitad del ser, del *otro*, al que sabemos parte de nosotros mismos, y la *búsqueda*, ese ir al encuentro de lo que nos falta y que, sin embargo, constituye nuestra naturaleza primera y esencial.

Para ejemplificar esta búsqueda, el imaginario occidental va a privilegiar, según el clásico ensayo: *L'amour et l'Occident* (D. De Rougemont, 1956), el Mito de Tristán e Isolda, que echa sus más antiguas raíces conocidas en la tradición celta de Irlanda, Cornualles y Gales, y que adquiere una importancia determinante entre los siglos XI y XIII de nuestra era, enriquecido por los contactos cul-

turales que propiciaron las cruzadas. No voy a entrar en si el Amor Cortés, que presenta el mito y gran parte de la producción poética y narrativa del medievo, tiene su origen en una vulgarización profana de la teoría cátara, como desiente Rougemont, porque me hallo más cerca de pensar que se enraíza directamente en las mitologías y tradiciones celtas, en las que la mujer juega un papel esencial y privilegiado —portadora del Grial, iniciadora del caballero, mediadora entre los dos mundos—. Lo que aquí me interesa son los tres mitemas (G. Durand, 1989, 93-177) que tipifican la búsqueda occidental de la otra mitad del ser.

El primer mitema es el del triángulo formado por una sola mujer y dos hombres: Isolda entre el hombre amado: Tristán, y, por las circunstancias que sean, aquí las de las contingencias matrimoniales, el hombre impuesto por el destino: el rey Marcos. El segundo mitema se presenta como espejo del anterior, desarrollando la misma estructura pero a la inversa: Tristán entre la mujer amada, Isolda la Rubia, y la mujer impuesta por el destino, Isolda la de las Blancas Manos, la esposa legítima y, sin embargo, virgen. Las dificultades insalvables que plantea la coexistencia armónica de estos dos mitemas se resuelven por medio del tercero, que no puede ser más que la muerte de los dos amantes. La pasión sería, pues, amor de muerte, muerte como absoluto. Y, en este absoluto es en el que se encontraría, por fin, esa totalidad primigenia perdida, que nos presentaba el mito platónico.

También se puede hablar de un tercer mito que trabaja el contexto erótico occidental: el mito de Don Juan (J. Rousset, 1973). No voy a entrar en el soporte legendario popular, largamente expandido por el occidente cristiano y anterior a su primera versión literaria: la de Tirso, ni en su posible referente histórico sustentado por la figura del *seductor Mañara*, sino en su significativo arraigo, a partir del siglo XVIII, en el que asistimos a la pérdida progresiva del concepto de transcendencia, que inauguraba, en el siglo XVII, el inquietante *Don Juan* de Molière. Ya no se trata de resolver la problemática que crea el enfrentamiento irresoluble entre las dos mujeres y los dos hombres, sino de engrosar eternamente el catálogo de conquistas. Pero ¿no es, en el fondo, esta obsesión por ir más allá de las *Mille e tre*, el signo transparente de una irremediable insatisfacción? ¿No se trata, tan sólo, de un reiterado y fallido intento por encontrar aquella totalidad perdida? ¿No se nos sigue presentando, a través del mito de Don Juan, al Amor como hijo de Penia y de Poros que necesita de eternas astucias para encontrar el objeto, siempre fugitivo, de su búsqueda?

Evidentemente Carmen se va a inscribir en este contexto mítico que estructura el Amor en Occidente: Amor como carencia esencial y fatal que necesita de *queste*, según el vocabulario caballeresco de la Edad Media. Búsqueda que sólo se puede resolver en la muerte. Volvemos a los dos personajes sobre los que se sustenta todo drama: el que representa el deseo de vida, aquí en su manifestación amorosa, y el destino que se contrapone a la aspiración del héroe; en este caso, de la heroína.

Carmen, como Siegfried, el héroe germánico que tampoco conoce el miedo, llevará su deseo de ser libre, por la firmeza de su voluntad, hasta las últimas

consecuencias. Aunque, a diferencia del personaje wagneriano, es consciente de que la última consecuencia es la muerte y la asume, mientras que el hijo de Siegmund y Sieglinde nunca calibra el alcance de sus actos —digno nieto de Wotan que siempre ve contrariada su voluntad por los contratos en los que se funda su hipotético poder—. Así, será Carmen la que siempre provoque los acontecimientos, la que maneje todos los hilos de la trama. Obedece, pues, a un *arquetipo* femenino que podría tener sus raíces más antiguas en la figura de *Lilith*, con lo que nos remontamos a los textos fundadores de nuestro contexto cultural judeocristiano —y muy anteriores— en los que se empieza a poner de manifiesto el *desafío de la otra parte*.

No fue, según las más antiguas tradiciones rabínicas, de las que aún quedan unos pocos vestigios en la *Biblia*, Eva la primera mujer de Adán, sino Lilith, como bien señala Goethe: *Fausto.—¿Quién es esa? Mefistófeles.—Mírala bien, es Lilith. Fausto.—¿Quién? Mefistófeles.—La primera mujer de Adán. Guárdate de su hermosa cabellera, la única gala que luce. Cuando ella atrapa a un joven, no le suelta fácilmente.*

Esta figura tiene sus primeros orígenes conocidos en la vieja Babilonia, en donde los antiguos semitas habían adoptado las tradiciones de sus predecesores, los sumerios, y está unida a antiquísimos mitos cosmogónicos. Estrechos lazos simbólicos van a unir a Lilith con la serpiente —en la iconografía que la representa se muestra con la cola de este animal, como a Melusina—, lo que nos pone en la pista del ancestral y primero, al parecer, de la humanidad, culto a la Gran Diosa, creadora de todas las cosas, a la que se adoraba, entre otras, bajo la advocación de la *Gran Serpiente* y que tomó los nombres de Astarté, Istar, Innana, Isis, Eurínome o Ana, entre otros muchos. En Babilonia, Lilith era la sacerdotisa de Innana, enviada por la Gran Diosa Madre para recoger a los hombres en los caminos y llevarlos al templo de la suprema creadora, donde se celebraban los ritos sagrados de la fecundidad. En muchas ocasiones, se confundía a la enviada de la diosa con la diosa misma, lo que me hace sospechar que se trata, en el fondo, de una misma figura.

Etimológicamente, el nombre de Lilith, de filiación semítica e indoeuropea, proviene del sumerio *lil*, que significa *viento*. Lilith sería, pues, en su origen: *el espíritu del viento*? Y, cuántas veces, el viento ha simbolizado la libertad suprema que defiende el personaje de Carmen?

Pero, la libertad, en la mujer, se viene confundiendo meticulosa y malintencionadamente con el libertinaje, con la lascivia, lo que significan las palabras sumerias *lulti* y *lulu*. Esto va a deformar la intención primera del mito. Lilith utilizará su poder de seducción con el fin de destruir a los hombres, y, así, nos la encontramos convertida en un terrible demonio.

En el mito hebreo prebíblico (R. Graves, R, Patai, 1986), Lilith es la primera mujer de Adán, modelada, igual que él, del barro primordial, y no sacada de una costilla del varón —si nos atenemos al *Génesis II*, 21- 22 y no al *Génesis I*, 27-28—, como Eva. Por lo tanto, ya que su procedencia es la misma, ya que está creada con la misma materia con la que fue creado el hombre, Lilith no

aceptará, de ningún modo, someterse a las órdenes de éste. Cuando Adán quisó acostarse con ella, Lilith consideró ofensiva la postura que le exigía. Si había sido, como él, hecha con tierra, era su igual y, por lo tanto, ¿por qué habría de acostarse debajo de él? Al intentar Adán obligarla por la fuerza, Lilith, llena de ira, pronunció el nombre mágico y secreto de Yahvhéh, se elevó por los aires y abandonó al primer hombre, yéndose a vivir junto al mar Rojo. Como había ocurrido en Sumeria, la determinación, la valentía y el negarse a ser dominada por Adán, convirtió a Lilith, por obra y gracia de la misógina tradición rabíni-ca —no empleamos metafóricamente el término misoginia: en la antigua lengua hebrea no existe el femenino para adjetivos como santo, piadoso o justo, y el hombre religioso judío recita cada mañana: *Loado sea el Señor, Rey del Universo, por no haberme hecho mujer* (E. Bornay, 1990)—, en un demonio lascivo y sediento de sangre, que seducía a los hombres durante el sueño y asesinaba a los recién nacidos (A.-M. Gérard, 1989). Pero, lo que se suele olvidar, es que Lilith era inmortal, ya que nunca comió del fruto prohibido. Lilith no se dejaba seducir, no se dejó engañar por la serpiente, era ella la seductora que, haciendo uso pleno de su libertad, de su condición primigenia de Espíritu del Viento, elige, cuando quiere, lo que desea y a quien desea.

En la novela de Mérimée, Carmen aparece en escena a partir del segundo capítulo. El narrador, que, en el capítulo precedente ha hecho amistad con Don José, un bandolero fugitivo de la justicia, se ve abordado, a las orillas del Guadalquivir, por una bañista —que sea una mujer la que tome la iniciativa de entablar conversación con un hombre, ya nos está poniendo sobre la pista de una *hija de Lilith*—. La inmediata descripción que se nos hace de ella nos habla de su cabello y del ramillete de jazmines que lo adornan, jazmines que exhalan *une odeur enivrante*; además viste de negro, lo que hace pensar al viajero que no es una muchacha *comme il faut*: ya es de noche, y sólo las mujeres de indudable reputación visten de negro a esas horas; para colmo, acepta el cigarro que le ofrece el narrador y acepta, también y sin pensárselo mucho, el ofrecimiento del caballero francés para ir a tomar un helado. Al preguntarle éste si es andaluza, ella le desvela que es gitana y se presta a echarle la buenaventura. Entonces, el viajero entiende que se encuentra en presencia de una hechicera, de una muy bella *servante du diable*. En estos párrafos, en los que Mérimée nos presenta a Carmen, están resumidos los primeros rasgos del arquetipo de Lilith.

En la ópera de Bizet, con libreto de Meilhac y Halévy, la aparición de Carmen en escena es diferente pero no menos significativa: lo hace interrum-piendo el lento y cadencioso coro de los jóvenes que requieren de amores a las cigarreras mientras éstas comparan sus promesas con la futilidad del humo, precedida de un rápido movimiento orquestal que recuerda a una fuerte ráfaga de viento, a un arrollador torbellino. Los hombres presentes le preguntan si les amará algún día, ella responde, primero, burlona y, después, tajante: *quand je vous aimeraï? Ma foi je ne sais pas... Peut-être jamais... peut-être demain... Mais pas aujourd'hui... c'est certain!* (H. Meilhac, L. Halévy, 1989, 10). Y, aquí, da comienzo su famosísima habanera.

Si nos detenemos un momento en la concepción del Amor que presenta la habanera, vemos cómo se inscribe directamente en la tradición de Eros, al caprichoso niño-dios alado: se le compara con un *oiseau rebelle que nul ne peut apprivoiser*, como un *enfant de bohème (qui) n'a jamais connu de loi*, caprichoso y embaucador, *si tu crois le tenir, il t'évite, tu crois l'éviter il te tient* (H. Meilhac, L. Halèvy, 1989, 10). Pero Carmen no habla en abstracto del amor, a Carmen no le van las abstracciones, manifiesta su naturaleza de hija de Lilith, desde un primer momento: *Si tu ne m'aimes pas je t'aime et si je t'aime prends garde à toi!* Este espíritu del viento, de un viento tormentoso —nada tiene que ver con la brisa— no está sujeto, como Don José, a ataduras con el pasado, ni somete su voluntad a un siempre hipotético futuro: vive el presente más absoluto. Se ignora su pasado lejano, en la novela y en la ópera, sólo se sabe que ayer puso en la calle a su último amante, y que, como *les vrais plaisirs sont à deux*, busca un sustituto; lo que no deja de traernos los ecos remotos del mito de Don Juan.

No pretendo descargar a la figura mítica de Carmen del peso nefasto que comparte con la de Lilith, no nos engañemos, pero esto no da cuenta de la envergadura total del personaje. No se trata de emitir juicios morales que, casi siempre, están de más. Carmen no es un espíritu angélico ni un demonio sediento de sangre. Aunque su danza, en la taberna de Lillas Pastia, nos la quiera presentar como una Salomé de pleno ejercicio, no pide en bandeja de plata la cabeza de Don José. Le ama, simplemente porque *il est beau et il me plaît*, y, sin falsos pudores, se lo demuestra. Carmen desiente su libertad, no engaña en ningún momento, acepta un destino de muerte antes de renunciar a sí misma, pero no deja de seducir con su artes de maga —la flor que lanza a Don José que parece indiferente a sus encantos, pero que guarda cerca de su corazón—, y no vacila en cruzar con un cuchillo la cara de otra cigarrera. No es, por lo tanto, ni ángel ni demonio, participa, como todo ser humano, de ambas naturalezas. Pero, la iconografía que rodea al personaje tiende demasiado a presentarlo como el agresivo emblema de la mujer fatal, de la feminidad maléfica —la feminidad no es maléfica ni benéfica, es la *intencionalidad* del discurso que se construye sobre ella la que puede ser y es, en demasiadas ocasiones, maléfica—, como la ogresa lúbrica que lleva a la ruina al probrecito Don José, un juguete roto en manos del demonio hembra, lo que refuerza, en la ópera, el personaje de la angélica Micaela. Pero, si leemos detenidamente el libreto de Meilhac y Halèvy, vemos que Micaela le lleva en una carta el perdón de su madre, luego alguna falta habría cometido; y, si nos vamos a la novela, en la que se reconstruye, a grandes rasgos el pasado del personaje, éste no parece un ejemplo de la fidelidad que le exige a Carmen: quisieron que fuera cura y fue jugador de pelota, durante poco tiempo porque una riña le obliga a huir de Navarra y alistarse en el ejército, del que, tanto en la trama de la ópera como en la de la novela, desertará —hay que reconocer que no por propia voluntad; en este sentido, es la cara opuesta de Carmen—, finalmente quiere emprender una nueva vida, en un nuevo mundo, según Mérimée, en América. ¿Quién es más inconstante?

Pero vamos a ver cómo emergen en *Carmen* los mitemas de la búsqueda amorosa que tipificaba el mito de Tristán e Isolda. Recordaré que el primero de ellos se centraba en el triángulo que formaban la mujer y los dos hombres: Isolda entre Tristán y el rey Marcos.

Mérimée nos muestra a Carmen casada con García le Borgne, gitano también, y a quien ella, aún siendo amante de Don José, logra liberar de la cárcel. Lo que puede resultar anecdótico, pero es muy significativo en cuanto al carácter de nuestra protagonista. Parece que, con un nuevo amante, lo más cómodo sería mantener al marido en prisión. Pero Carmen no actúa de esa manera, ella siempre *paga sus deudas* —lo repite en varias ocasiones—: igual cumple su promesa de amar a Don José, si éste permite su evasión de la justicia después de herir a otra cigarrera, como se siente en la obligación de ayudar a su marido cuando éste se encuentra retenido por la justicia.

Carmen, que se considera *enfant de l'Égypte*, tiene una concepción oriental del amor y de la fidelidad —concepción ejemplarmente resumida y expresada por los versos del místico sufí, con los que iniciaba estos párrafos—, una concepción cercana al *Amaham amare* de las *Confesiones* de San Agustín: la de un amor en sí, indiferente del objeto en el que se proyecta; mientras que la visión occidental del amor —Don José se proclama vasco— se concentra exclusivamente en la persona amada. El enfrentamiento de estas dos concepciones propiciará, aún más, el final trágico.

La Carmen de Mérimée no entiende como conflictivas las relaciones que mantiene con su marido y con su amante. El hecho de sugerir a Don José que lleve a una emboscada a García no parece coherente con la naturaleza del personaje, pero los tiempos obligan y el autor se ve forzado a resaltar su vertiente de *femme fatale*, en todos los sentidos. Sin embargo, la ópera elimina absolutamente esta anécdota, así como a García y, por lo tanto, el hecho de que la cigarrera esté casada.

Precisamente es la ópera la que va a convertir en mítica a la figura de Carmen obviando personajes superfluos, añadiendo el de Micaela, su antagonista, y, sobre todo, trabajando en profundidad su naturaleza rebelde de espíritu del viento.

Sin embargo, no sólo los cambios de la novela al libreto propiciarán la mitificación del personaje, éstos se verán ayudados por la naturaleza misma del espectáculo operístico: por esa perfecta simbiosis entre acto teatral y acto musical. Detengámonos un momento en ella.

Los actores, en el teatro griego, calzaban coturnos y llevaban máscaras para acentuar ese *distanciamiento* que es el acto teatral; distanciamiento tanto mayor cuanto que existe una separación espacial entre la escena y el patio de butacas; una separación temporal entre la linearidad, cronológica y fatal, de la vida del que observa y el bucle infinito de la vida representada, que muere cuando cae el telón para renacer cuando éste vuelve a levantarse. Pero son, precisa y paradójicamente, esa separación y ese distanciamiento los que crean la unión mágica entre el escenario y el patio de butacas, porque en el teatro,

como en el sueño, como en el mito, no es Ego, regido por el tiempo y la individualidad, el que actúa sino Psique, conociéndose y reconociéndose en el espejo de sus propias miserias y grandezas. Como dirá Gurnemanz en el acto I del *Parsifal* de Wagner: *Aquí, hijo mío, el tiempo se convierte en espacio*. En el acto teatral, quedan abolidos el tiempo y el espacio de nuestra cotidianeidad. El tiempo se convierte en el *Illud tempus* de los mitos, que ningún reloj puede medir: el Tiempo anterior, simultáneo y posterior a todo tiempo: el *Kairos* sagrado de los griegos; mientras el espacio se convierte en *decorado mítico*, en *Topos* que pone en relación a cada espectador con lo que tiene de más íntimo y de más universal: los contenidos de Psique, los arquetipos que organizan, en secreto, las nostalgias, los deseos, las ensueñaciones, las angustias y las dudas que son, a la vez, de cada uno y de todos.

Si el acto teatral es un acto de distanciamiento del Ego que posibilita la unión con Psique, y, a través de ésta, con lo que el hombre tiene de más universal y más íntimo, el proceso se hace aún más evidente en ese especial acto teatral que es la ópera, ya que la comunicación entre el escenario y el patio de butacas se vehicula a través de la música. Y la música, la sublimación de todos los ritmos que cadencian el universo —por lo que Gilbert Durand, la ha definido muy acertadamente como una *metaerótica* cuya función es, a la vez, la de conciliar armónicamente los contrarios y exorcizar el tiempo destructor— se rige por el arquetipo Eros, no por Logos. En la ópera, el teatro se eleva gracias a los altísimos coturnos de la música, lo que permite un mayor distanciamiento frente a Ego y, por ende, una mayor unión con Psique. Es por ello por lo que Carmen se configura como mito más a través de la partitura de Bizet que gracias al texto de Mérimée, aunque éste sea su más directo referente.

Volviendo a la novela, cuando finalmente Don José mata a García le Borgne, pasa a ser el marido de Carmen por la ley de los gitanos, pero ella, viendo peligrar su libertad —el que fue militar y ahora es bandolero, se muestra cada vez más celoso y posesivo—, desvía su mirada hacia Lucas: un famoso picador. A partir de este hecho se desarrollará el auténtico triángulo amoroso que va a desencadenar el drama final: Carmen entre el hombre amado, Lucas, y el marido, Don José.

En la ópera se verificará el mismo esquema durante los dos últimos actos, aunque, ya en el segundo, aparezca la figura de Escamillo —aglutinando los personajes de García y, sobre todo, de Lucas— y su popular *Marcha del torero* jugará un papel de premonición, ya que en ella se entremezclan el sacrificio del toro y la pasión del amor.

Al compás de esta marcha podría resultar interesante quitarle a *Carmen* el tufo folklórico/pintoresco que, en la mayoría de sus versiones, llega al paroxismo y provincializa el drama, disminuyendo su universalidad. Lo que importa, aquí, no es una mal llamada *Fiesta nacional*, es una simbología, un sacrificio ritual, viejo como el mundo, en el que la nobleza de un animal salvaje, libre y bello mide su fuerza, en lucha singular y a muerte, con un hombre, y en el que no se excluye un especial y poderoso sentido erótico —la metáfora es

más que evidente—. Como anécdota, diré que cuando Bizet, que nunca había visitado España, trabajaba en la partitura de *Carmen*, alguien le sugirió que para su inspiración sería bueno hacer un viaje por esas tierras, a lo que respondió: *¡Eso me hundiría la obra!* (AA.VV., 1989, 249-252) No le faltaba razón.

También hay que recordar, en este sentido, que los dos protagonistas del drama, como consta en la novela, no se sienten españoles, sino extranjeros llegados, por distintas circunstancias, a tierras andaluzas: Carmen se dice *Hija de Egipto*, Don José de Lizarrabengoa, se presenta cantando un zorzico en eusquera y se siente exiliado de su patria vasca. Y no deja de llamar la atención el hecho de que Carmen no sólo conquista a Don José arrojándole la flor mágica que sirve de filtro de amor, sino también, y sobre todo, porque le aborda en su lengua materna. En numerosas ocasiones, los amantes hablan entre ellos en la lengua vasca. Lo que, así mismo, nos indica una de las cualidades poco comunes de Carmen, especialmente para la época en la que fue concebida: la humilde cigarrera habla el castellano, el eusquera y el caló.

Pero volvamos al primer triángulo y, esta vez, de la mano del texto operístico: Don José, Carmen y Escamillo. El primero, después de una brevíssima reticencia, no tarda en rendirse a la gitana, hasta el punto de dejarla escapar de la ley cuando está bajo su custodia. Es una presa, sí, pero hay que reconocer que una presa muy fácil: mientras califica de desvergonzada a la gitana que le arroja la flor, no duda en recogerla, olerla y guardarla, con precipitación, cuando aparece Micaela.

Don José siempre esconde algo, a los ojos de los demás y a los suyos, de su pasado o de su presente, mientras que Carmen se muestra a los ojos de todos tal y como es, sin afeites: ni disimula, ni engaña, aunque le cueste la vida; y, naturalmente, no cabe en ella, en ningún momento, la pasión de los celos, porque éstos son hijos de la propia inseguridad que lleva a querer ser el total poseedor del otro, quizá porque no se esté en posesión de uno mismo, como bien demuestra Don José. En su caso no rige el poder de la voluntad sino la voluntad de poder.

A partir del tercer acto, se conformará definitivamente el triángulo, convirtiéndose Escamillo, como Lucas en la novela, en el hombre amado y Don José en el hombre impuesto por el fatal destino, que se cree con derechos matrimoniales. Según Mérimée, de hecho, los tiene por ley gitana: —*Sais-tu, (...), que depuis que tu es mon rom pour tout de bon, je t'aime moins que lorsque tu étais mon mimchorrò? Je n'en veux pas être tourmentée ni surtout commandée. Ce que je veux c'est être libre et faire ce qui me plaît* (Mérimée, 1983, 233).

Escamillo, personaje mucho más desarrollado que Lucas, es el doble radiante de Don José: el hombre vestido de luces que representa la cara opuesta del oscuro desertor. Acostumbrado al toro, al espectáculo, a la gloria, a la lucha, exterioriza directamente sus deseos y sabe esperar. Se parece tanto, en su personalidad, natural y valiente, a la propia Carmen que no es de extrañar que, por fin, sea su elegido.

Así pues, el primer mitema que estructura la búsqueda amorosa occidental se cumple rigurosamente en *Carmen*.

El segundo mitema es el del triángulo compuesto por un hombre y dos mujeres: Tristán entre Isolda la Rubia e Isolda la de las Blancas Manos. En la ópera nos encontramos a Don José entre la cigarrera, la amada, y Micaela, la mujer que su madre le ha destinado como esposa y que nunca llegará a serlo. El personaje no aparece en la novela; de nuevo, la ópera termina de perfilar la figura y el drama de Carmen para otorgarles su dimensión mítica.

Micaela hace su entrada, antes de que conozcamos a los dos protagonistas, buscando a Don José. Se presenta con atributos opuestos a los de Carmen: timidez, dulzura y recato; pero nunca con niñería porque, a la vez, es decidida y sabe contener el miedo. Micaela representa el pasado. Si el hombre proyecta sus anhelos fundamentalmente en dos direcciones: hacia atrás, por medio de la *nostalgia*, y hacia adelante, por medio del *deseo*, Carmen es el deseo y Micaela la nostalgia: del paraíso perdido, de la patria, de la madre. Estas tres imágenes comportan funciones distintas pero comparten la misma naturaleza.

Cuando Don José encuentra a Micaela, a la que poco antes ha confesado amar, vemos que este amor es hijo de Afrodita Ourania, la etérea, no de Afrodita Pándemos, la carnal, que encontrará su objeto en Carmen. Lo primero que le pide Don José a Micaela es que le hable de su madre. La muchacha juega, desde su propio nombre, el papel de arquetipo vicario, de *angellos*, de mensajera de un tiempo que fue y nunca podrá volver a ser, y en el que estaba escrito que ella sería su esposa, lo que el brigadier, en un primer momento, acepta. Nueva falta de fidelidad en quien tanto la va a exigir más tarde.

La voz de Micaela —de soprano lírico-ligera, mientras que el papel de Carmen lo interpretan tradicionalmente mezzos— es la voz transparente del perdón y del aviso: tierna y cristalina, pero firme. Las mujeres de este drama aunque, como en este caso, tengan un aspecto frágil, son fuertes. Micaela también defiende y ama la libertad: *Cette chaîne qui te lie, José, tu la briseras!* (H. Meilhac, L.- Halévy, 1989, 64), dirá al final del tercer acto, sosteniendo la supremacía de la voluntad sobre el destino y dando, así, un paso por delante de Carmen. Pero Don José no será capaz de romper la cadena, enfrentado a los valores de la tradición, encarnados por Micaela, cercana al arquetipo de Eva, y a los de la pasión: Carmen, digna hija de Lilith. Ya los textos semíticos proclamaban que Eva y Lilith no podían compartir con el primer hombre el Jardín del Edén.

Y, así, llegamos al tercer mitema que, derivado de los conflictos anteriores, sólo se puede resolver en la muerte de los dos personajes que componen el drama: muerte de Tristán e Isolda, muerte de Carmen y Don José, que la gitana conoce de antemano, ya que la indican con claridad las cartas que, como experta hechicera, sabe interpretar: *Carreau! Pique!... La mort! J'ai bien lu... Moi d'abord, ensuite lui... pour tous les deux la mort!* (H. Meilhac, L.- Halévy, 1989, 53), cantará Carmen en una gama progresiva de graves cada vez más sotredogedores. En la novela, Carmen, que ha demostrado, en múltiples ocasiones, conocimientos y poderes de maga, sabe ya con certeza, cuando Don José le propone rehacer sus vidas en América, que los dos van a morir y, sonriendo, es

decir, no con el temor que parece demostrar en la ópera al leer su sentencia en las cartas, le dice: *Moi d'abord, toi ensuite. Je sais bien que cela doit arriver ainsi* (Mérimée, 1983, 237).

Pero dejemos en suspenso el final del drama ya que, durante el segundo acto, en la taberna de Lillas Pastia, se nos presentan sin ambigüedades los caracteres tanto de Carmen como de Don José. La seductora ya había ejercido sus poderes, por dos veces, durante el primer acto: arrojando la flor y consiguendo que el militar la dejé huir. Si hubo doble intención en el acercamiento al brigadier —la de no ser encerrada en la cárcel, y nos podemos imaginar que, para la que defiende la vida errante, la prisión es más que un infierno—, ahora, ha desaparecido. Carmen ama a Don José, se sabe causante de su encierro y su degradación, y está gustosamente dispuesta a pagar su deuda. Como concibe el amor en términos de *absoluto*, un absoluto que, como tal, nada tiene que ver con la duración, con el tiempo, sino con la *intensidad* del aquí y del ahora, no puede entender las prisas del soldado por dejarla al sonar la retreta, no puede entender que nada se interponga entre los amantes. Al ofrecerle *Le ciel ouvert, la vie errante, pour pays l'univers, et pour loi ta volonté! El surtout la chose enivrante: la liberté, La liberté!* (H. Meilhac, L.-Halèvy, 1989, 45)—resaltemos dos palabras clave: *voluntad* y *libertad*—, ¿cómo puede concebir que el enamorado opte por volver a la disciplina del cuartel, máxime cuando ya ha faltado, antes, gravemente a sus deberes dejándola escapar de la justicia?

Don José es inestable y ambiguo, aunque se puede objetar que, en este caso, se ve obligado por las circunstancias —la irrupción de Zúñiga en la taberna cuando ha decidido dejar a la gitana y cumplir con su deber castrense— a emprender una vida de contrabandista, pero precisamente esto será lo que realce aún más lo firme y poderoso del personaje de Carmen: no es Zúñiga sino la muerte misma —que anuncian las cartas, en la ópera, y el mal augurio de la liebre que atraviesa el camino entre las patas del caballo de Don José, en la novela— la circunstancia que debería doblegar su voluntad, y ni ésta lo consigue. Se enfrenta a ella en plena conciencia, aceptando, con firmeza poco común, un destino fatal: *Je ne t'aime plus; toi tu m'aimes encore, et c'est pour cela que tu veux me tuer. Je pourrais bien encore te faire quelque mensonge; mais je ne veux pas m'en donner la peine. Tout est fini entre nous. Comme mon rom, tu as le droit de tuer ta romi. Mais Carmen sera toulours libre. Calli elle est née, calli elle mourra* (Mérimé, 1983, 239). Palabras muy similares a las que se escucharán en la ópera: *Jamais Carmen ne cédera! Libre elle est née et libre elle mourra!* (H. Meilhac, L.-Halèvvy, 1989, 72).

Carmen sabe decir: ¡No! Nunca se doblega ante acontecimientos que le impidan dejar de ser fiel a sí misma, sabe que el precio es alto, pero siempre paga sus deudas. La coherencia interna del personaje es monolítica ejerciendo el poder de su voluntad. No es, pues, de extrañar que la voluntad, más o menos agazapada, más o menos ambigua, más o menos cobarde, de algunas ideologías que aún se esconden en la sombra, y/o de algunos poderes abiertamente establecidos, tienda a presentárnosla tan sólo como una mujer fatal, como un de-

monio de maldad y lascivia. Lilith, otro espíritu del viento, sufrió el mismo castigo. Y es que hay quien acepta mal cualquier desafío, pero peor el de esa otra parte de la humanidad que se ha considerado tradicionalmente como callada, sumisa y sufridora.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. *La Gran Ópera*. Barcelona. Planeta, 1989, volumen IV.
- BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, 1990.
- DURAND, G., *Beaux-arts et archétypes*. P.U.F., Paris, 1989.
- GÉRARD, A. -M., *Diccionnaire de la Bible*. París, R. Lafont, 1989
- GRAVES, R., y Patai, R., *Los mitos hebreos*. Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós, Barcelona, 1984.
- JUNG, C. G., *El hombre y sus símbolos*. Caralt, Barcelona, 1980.
- PLATÓN, *Diálogos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1996.
- ROUGEMONT, D. de, *L'amour et l'Occident*. Paris, Plon, 1956.
- ROUSSET, J., *Le mythe de Don Juan*. París, A. Colin, 1973.
- MEILHAC, H., y Halévy L., *Carmen. Ópera en cuatro actos de Georges Bizet (libreto)*. Barcelona, Planeta-De-Agostini, 1989.
- MÉRIMÉE, *Carmen*. Paris, L.G.F., 1983.
- PEARSON, C., *Buscando a los héroes interiores*. Mirach, Madrid, 1992.

