



UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS
FACULTAD DE CIENCIAS JURÍDICAS Y SOCIALES

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN,
LENGUAJE, CULTURA Y ARTES,
CIENCIAS HISTÓRICO-JURÍDICAS Y HUMANÍSTICAS Y LENGUAS MODERNAS

**EL MITO DE CARMEN EN LA DANZA: ESTUDIO COMPARADO A
TRAVÉS DE ROLAND PETIT, ALBERTO ALONSO Y MATS EK**

TESIS DOCTORAL

POR GLORIA M. GARCÍA ARAMBARRY

DIRECTORA: DRA. DÑA. MARÍA FERNANDA SANTIAGO BOLAÑOS

MADRID

2015

INFORME.

TESIS DOCTORAL: GLORIA M. GARCÍA ARAMBARRY

TÍTULO DE LA TESIS:

**EL MITO DE CARMEN EN LA DANZA: ESTUDIO COMPARADO A TRAVÉS DE
ROLAND PETIT, ALBERTO ALONSO Y MATS EK**

DIRECTORA DE LA TESIS DOCTORAL:

DRA. DÑA. MARÍA FERNANDA SANTIAGO BOLAÑOS

Es habitual que cuando una investigación se aproxima a configuraciones literarias que han excedido el marco de lo que podríamos llamar “personaje”, sesguen su atención en el desarrollo histórico o en el propio análisis comparativo de las distintas manifestaciones, valiéndose de la aparición de las mismas en territorios creativos que, acaso, no son el originario. En el caso de la Danza, los cambios de enfoque que una figura creada convertida en mito arrastra -en cuanto relato, pero también en cuanto acontecimiento individual y colectivo-, complica el análisis de los matices que, más allá del argumento, puedan presentarse. He aquí el interés de esta tesis doctoral, en la que no solo se buscan antecedentes psicológicos y sociohistóricos de lo que acabó configurando la imagen del imaginario de lo que femenino que Carmen representa, sino que también se busca hallarlos en tres coreografías significativas por lo que tienen, cada una de ellas, de singulares. Solo un conocimiento profesional además de teórico sobre la Danza podría enfrentarse, con posibilidades de éxito, a un trabajo como este, máxime cuando el enfoque elegido para el desarrollo del tema no abandona, en ningún momento, el hecho de que lo está haciendo una creadora mujer, una intérprete mujer, una investigadora mujer.

La tesis de doña Gloria M. García Arambarry busca una muy importante aportación en este ámbito, dado que a su solvencia y rigor investigadores se une el hecho de que ella misma es bailarina en activo, además de coreógrafa y maestra de danza con décadas de trabajo profesional en todo el mundo.

Por todo ello, la Tesis Doctoral que aquí se presenta cumple, a mi juicio, con los requisitos de forma y fondo requeridos para su defensa, ajustándose a la normativa exigida.

Dra. M^a Fernanda Santiago Bolaños

Profesora Titular del Departamento de
Ciencias de la Educación, Lenguaje, Cultura y Artes,
Ciencias Histórico-Jurídicas y Humanísticas y Lenguas Modernas

Agradecimientos

Agradezco profundamente a la directora de esta tesis, María Fernanda Santiago Bolaños, por inspirar, por su entrañable dedicación y guiarme con corazón y sabiduría en el proceso creativo que es esta investigación de una manera comprometida con lo que, en sus palabras, es «*justicia poética*».

Gracias también a mis tutores de carrera y amigos, Alberto García Castaño y Luis Llerena Díaz, directores e incansables creadores del Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso, por proveerme siempre de toda la colaboración y apoyo posibles.

A Doña Alicia Alonso, *Prima Ballerina Assoluta*, y a Pedro Simón, por la generosa colaboración con esta investigación.

A Carlos por su inestimada ayuda.

Y por último, pero siempre primero, a mi hijo Alejandro, mi vida; y a mis padres Sixto y Gloria, mi abuela Georgina, mi hermana Mayte y mis sobrinos Alfonso y Lucas. Creadores de la generosidad inagotable para conmigo, apoyándome desde la distancia incondicionalmente, por y para ellos dedico este trabajo.

Índice

PRIMERA PARTE

1. Introducción	13
1.1. Metodología	16
2. Antecedentes histórico-sociales	18
2.1. Cómo llegó a nacer <i>Carmen</i>	18
2.2. Contexto histórico-social: panorama general de la era moderna en Europa	21
2.2.1. Años renacentistas	28
2.2.2. Orden natural de Dios y la Corona	59
2.2.3. En los albores de la Revolución	78
2.2.4. En los años de la Ilustración	86
2.2.5. El siglo del liberalismo	97
3. Caudal mítico femenino	103
3.1. Madres divinas	104
3.1.1. En el Paleolítico y el Neolítico	104
3.1.2. La <i>Vieja Europa</i>	108
3.1.3. Creta: culturas minoica y micénica	112

3.1.4. Sumer y Egipto y el comienzo de las transformaciones de la conciencia religiosa	118
3.2. Cuando el dios fue Dios y la Diosa demonio: Babilonia	132
3.3. Tradición mitológica grecorromana	136
3.4. Eva	143
3.5. Lilith	151
3.6. María	152
4. Universos creativos occidentales	155
4.1. Antecedentes literarios e iconográficos de la categoría <i>femme fatale</i>	155
4.2. Análisis de la obra escrita: <i>Carmen</i> como <i>femme fatale</i>	183
4.3. <i>Femme Fatale... Danseuse Fatale: ¿cómo danza en los textos?</i>	207
SEGUNDA PARTE	
5. <i>Carmen</i> en la música	215
5.1. Génesis	215
5.2. Asuntos temáticos presentes en <i>Carmen</i> en su versión <i>opéra-comique</i>	249
6. <i>Carmen</i> en la danza	257
6.1. ¿Por qué la Danza... por qué <i>Carmen</i> ?	259

6.2. Análisis Coreográficos	262
6.2.1. Bases teóricas del análisis coreográfico de las obras seleccionadas	262
6.2.2. <i>Carmen</i> : Roland Petit	266
6.2.3. <i>Carmen</i> : Alberto Alonso	281
6.2.4. <i>Carmen</i> : Mats Ek	306
TERCERA PARTE	
7. Epílogo: La Danza como vía de subversión de <i>Carmen</i>	337
Conclusiones	345
Bibliografía	351
1.1. Recursos literarios electrónicos	361
1.2. Recursos Audiovisuales: Fuentes Originales	363
1.3. Recursos Audiovisuales: Fuentes World Wide Web	364
Anexo 1	
1.1. Entrevista a Alicia Alonso	365

Fuiste silvestre una vez. No te dejes domesticar.

Isadora Duncan

1. Introducción

Desde que *Carmen* fuese publicada en la *Revue de Deux Mondes*, bajo la autoría de Prosper Mérimée, en el año 1875 hasta nuestros días, más de un siglo ha transcurrido, tiempo en el que no se puede ignorar el creciente interés en *Carmen* como personaje que ha inspirado incontables manifestaciones tanto en el ámbito de las artes escénicas, así como en el literario. La ópera, la danza, el cine y el teatro han abrazado este mito femenino, la gitana rebelde, heroína que cantó a la libertad en las letras de Meilhac y Halévy para la ópera de Bizet.

En la literatura, se han generado copiosas publicaciones reveladoras de debates en torno a su génesis, perfil mitológico e histórico, investigaciones de sesgo intelectual, antropológico, sociológico, historiográfico o cultural, así como biografías sobre el autor y el compositor, Mérimée y Bizet, que inmortalizaron lo que ha venido a ser un arquetipo femenino de la época contemporánea: *Carmen*. Los artistas *fin de siècle* se acogieron a su exotismo y naturaleza desatada en su afán estético de mostrar una mujer al gusto decadente.

En el arte de la Danza *Carmen* encontró asimismo su cauce no textual, traducido a las expresiones más inherentes a su corporeidad, aquellas del movimiento y la gestualidad, la expresión sin escritura pero dotada de una colosal significación que podemos comprender los espectadores de *Carmen* mediante la cualidad humana del SNE¹ y según el cual podemos empatizar con los intérpretes. Es entonces cuando parece resultar imperativo prestar una atención más detenida a la importante repercusión que ha ejercido el personaje de *Carmen* en

¹ Sistema de Neuronas Espejo. En RIZZOLATTI, Giacomo & SINIGAGLIA, Corrado: *Las neuronas espejo* (Trad. Bernardo Moreno Carrillo), Barcelona, Paidós Ibérica, 2006, p. 121.

el ámbito de la disciplina artística de la Danza. Pese a estas activas e incesantes transformaciones artísticas de *Carmen* hemos hallado escasa documentación académica que reúna teorizaciones acerca de *Carmen* en el ámbito específico de la Danza, lo cual pone de manifiesto la necesidad de aportar esfuerzos en torno a ello.

Las versiones coreográficas sobre *Carmen*, específicamente las creadas por Roland Petit (1949), Alberto Alonso (1967) y Mats Ek (1992), han sido las seleccionadas para emprender la tarea de darle cuerpo textual a lo que presenciamos como cuerpos en movimiento, no meramente desde el punto de vista mecánico o técnico del movimiento, sino desde la perspectiva de la simbología de los elementos escénicos, y de la significación de las cualidades de los movimientos, de las gestualidades y expresiones corporales como lenguajes de comunicación de los seres humanos. Estas tres obras coreográficas pertenecen al siglo XX así que contamos con el recurso tecnológico de la videograbación lo cual posibilita el análisis visual y en cuya ausencia no podríamos ir más allá de presenciar las representaciones vivas en directo. Así, ha sido posible disponer tanto de los recursos literarios como de los visuales para establecer correlaciones multidisciplinares que nos han permitido ahondar en el perfil mítico de *Carmen* en sus manifestaciones dancísticas. Asimismo, contamos con una entrevista hecha a Doña Alicia Alonso, figura trascendental en la historia de *Carmen* en la danza y protagonista principal de una de las versiones aquí analizadas.

A la luz de estas consideraciones nos hemos planteado las siguientes interrogantes: ¿Podemos relacionar a *Carmen* en la danza con una trayectoria que se venía tejiendo desde los arquetipos occidentales originarios de la mujer/corrupta, y *Carmen* vendría a ser uno de los flecos de ese histórico manto? ¿Cómo han reinterpretado los creadores coreográficos y

sus intérpretes el personaje, primero escrito por Merimée y luego llevado a la música e internacionalizado por Bizet? Es el objetivo de esta investigación entonces, partir de estos cuestionamientos para indagar en la figura de *Carmen* en las tres creaciones coreográficas seleccionadas, en tanto que figura mítica, pues es receptora de herencias culturales e ideologías artísticas que han propuesto un modelo, de mujer, y los receptores del mito lo siguen transformando, fijando una necesidad de, a través de esta tragedia, resolver o justificar la problemática planteada.

Por tanto, resulta esta investigación además en una invitación a abrir puertas que tras de sí pretenden dejar asomar una luz que otros y otras podrían continuar, como la labor de plasmar textualmente acontecimientos que, si tenemos la suerte y la ocasión de presenciar en directo, se producen efímeramente mas sin duda producen un efecto profundo en nuestra existencia, el de vivir el arte. Por tal razón he elegido investigar sobre el llamado mítico personaje y profundizar en sus antecedentes histórico-creativos, además de los lejanos pero omnipresentes caudales míticos femeninos que han permeado las sociedades y sus más variadas representaciones artísticas y por tanto, culturales.

1.1. Metodología

La primera inquietud que motivó el comienzo de esta investigación hace referencia a la necesidad de analizar la figura mítica de *Carmen* en el ámbito de la danza, nacida primero en el reino literario y consagrada en las demás artes tras la ópera compuesta por Bizet con guión de Meilhac y Hálevy. Numerosas versiones coreografiadas de *Carmen* son cada año representadas en los escenarios del mundo. Ante el hechizo que parece este personaje efectuar sobre creadores e intérpretes estimamos conveniente aportar los resultados provenientes de un intento de interconectar, aunque naturalmente lo están, mediante la palabra escrita los cuerpos textuales referentes a determinados asuntos de herencia cultural e intelectual a los cuerpos en movimiento de la representación escénica, en específico de la danza, considerando asimismo la intertextualidad de movimiento y palabra ya presente en el caso de la insigne obra de Bizet.

La primera parte se sostiene sobre un cuerpo teórico que expone los referentes conceptuales en cuanto a ideologías de pensamiento, costumbres, acciones y fuerzas sociales, políticas y económicas que han consolidado las ideas prevalecientes colectivamente, así como los referentes mítico-filosóficos que dan continuidad a las mismas. Éstos componen la primera parte de la investigación.

La segunda parte, considerada más bien práctica, se centra en el análisis coreográfico aplicando conceptos teóricos generados a partir del estudio de los cuerpos textuales, a la comprensión de los significados y simbología de los fenómenos del movimiento generados en

las danzas estudiadas, con sus particularidades escénicas de concepción, proceso de creación, producción y obra final, para entrelazar ambos cuerpos. Las comprensiones de las acciones y expresiones corporales en un círculo continuo de entendimiento con las comprensiones intelectuales traducidas a la palabra. Para los análisis coreográficos nos hemos servido completamente del soporte audiovisual en DVD, medio actual más utilizado como archivo coreográfico. Estos han sido visualizados exhaustivamente y les acompañan reflexiones a partir de dichas visualizaciones, apoyadas a su vez por una revisión bibliográfica sobre los asuntos tratados en los análisis. Entonces pasamos a la exposición de las conclusiones finales. Los anexos aportan consideraciones que hemos ido tratando a lo largo de la investigación con el propósito de manifestar visualmente aspectos fundamentales esta investigación, eminentemente por la necesidad de poder visualizar tales aspectos, además de ofrecer las fichas técnicas completas de las coreografías aquí analizadas.

2. Antecedentes histórico-sociales

2.1. Cómo llegó a nacer *Carmen*

Carmen nace en el imaginario literario, íntimamente ligado a las ideas generadas en unos contextos que encierran un complejo entramado de orden social, histórico, político, intelectual y artístico, y los cuales rondaban las conciencias de los creadores. En nuestro caso de estudio, el creador se trata de Prosper Merimée, quien escribió *Carmen* en el año 1845, historia que en el marco de los prolíficos procesos sociales que han distinguido los años anteriores a los finales del siglo XIX y la cual ha tenido mucho más que decir que exclusivamente relatar una trágica historia de amor. A partir de este germen literario se han suscitado innumerables creaciones que abarcan todas las manifestaciones de las artes escénicas además de haber sido tema relevante en las artes literarias, escultóricas, pictóricas y cinematográficas.

En la trayectoria que esbozamos en este apartado acerca de cómo es que llegó a nacer *Carmen*, pretendemos identificar las bases histórico-sociales de su génesis. En estos antecedentes, eminentemente históricos y sociales, se encuentran las distintas capas, que como placas tectónicas convivieron unas con otras, y en muchas ocasiones provocaron colisiones importantes que recolocaron, al menos en principio, contextos que han propiciado que *Carmen* se generara en la forma en que la concibió Merimée y que contiene asuntos

temáticos que permite que esta obra, en origen literaria, se haya insertado en debates que trascienden a nuestros días, independientemente de las formas artísticas que hayan adoptado sus innumerables reinterpretaciones.

Bajo esta consideración iniciaremos la discusión en torno a los fenómenos historiográficos que no permanecen ajenos a Carmen como no podría ser de otra manera. Desde que el hecho biográfico de dos anécdotas confiadas a Merimée por su íntima amiga la condesa de Tebas fuese un dato con tantos matices sociales de extrema curiosidad para Merimée como para ser consideradas en el germen mismo de su historia publicada en la *Revue de Deux Mondes* en octubre de 1845, hasta la consideración de posteriores reinterpretaciones que enfatizan en sus desarrollos temas trascendentales para las sociedades modernas como el de Carmen como heroína y estandarte de las libertades de las mujeres, o bien como símbolo, de la situación de clases sociales marginadas en el contexto de las ciudades industrializadas de la era moderna, nos motivan a considerar el amplio espectro de sucesos trascendentales en la historia de Europa que han transformado el panorama del orden mundial e inevitablemente se asoman entre las rendijas temáticas de las obras artísticas que le pertenecen en tiempo y espacio.

Tres revoluciones protagonizan los inicios de la era moderna; tres revoluciones que cambiaron el panorama general del mundo y las complicadas redes de relaciones desde el nivel privado y personal hasta el nivel público, transformando asimismo estos dos ámbitos: la revolución inglesa, la revolución industrial y la revolución francesa. Estos trascendentales sucesos cuentan además en su ideario, entre otros asuntos, el humanismo renacentista de esos

años de transición entre la Edad Media y la era moderna, la pérdida de la iglesia católica de su hegemonía político-religiosa sobre los súbditos frente a las reformas protestantes impulsadas en Europa principalmente por Martín Lutero y Juan Calvino en el Siglo XVI, los constantes enfrentamientos con los antiguos regímenes monárquicos y absolutistas y las aceleradas transformaciones de las estructuras económicas preindustriales a unas industriales, y que acarrearón consigo igualmente rápidas consecuencias en las estructuras sociales, siendo una muy notable el gran aumento en la población de los enclaves urbanos en detrimento de la población rural. Consideraciones de orden político, económico, social, religioso y de género están intrínsecamente relacionadas y los sucesos, calificados en el caso inglés como ‘revoluciones’ según historiadores más arriesgados², se ven solapados en el tiempo, pues transformaciones como la industrial y las consecuencias de guerras, como las de los reinos británico (Guerra Civil o Guerra de los Tres Reinos) y francés (Revolución Francesa), no terminaron de afectar y modelar sus entornos el día en que las mismas terminaron. España se vio asimismo sumida, tardíamente según estudios historiográficos que analizan su situación en el contexto europeo, en importantes pugnas entre las corrientes liberales y las antiguas consideraciones monárquicas y eclesiásticas, teniendo por enemigo un atraso con respecto a Inglaterra y Francia en los procesos de modernización políticos y económicos. Hablamos de siglos de profundas mutaciones en las sociedades europeas, y para efectos de claridad en los temas abordados aquí, como sucesos históricos que nos ayudan a contextualizar los hechos artísticos y referentes intelectuales a los que nos remitiremos, trataremos estos tres agitados eventos a la luz de el estado de cuestiones de orden sociopolítico en los reinos europeos en

² Sobre la consideración de algunos historiadores en cuanto a la utilización del término ‘revolución’ en el caso de las guerras civiles y las transformaciones industriales en Gran Bretaña a lo largo de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX ver HOBBSAWM, Eric: Trilogía de Hobsbawm. *La era de la revolución (1789-1848)*; *La era del capital (1848-1875)*; *La era del imperio (1875-1914)*, Barcelona, Crítica, 2014, pp. 36-37; HUGHES, Ann: *Gender and the English Revolution*, Oxon, Routledge, 2012, p. 21.

los que nos concentramos por ser las potencias más influyentes en los nuevos órdenes de la Europa occidental.

2.2. Contexto histórico-social: panorama general de la era moderna en Europa

El contexto histórico que consideramos a grandes rasgos en nuestro estudio es principalmente el comprendido desde los años de la incipiente era moderna, mediados del siglo XV aproximadamente, hasta los inicios del siglo XX, puesto que las transformaciones que a nivel europeo trastocaron los cimientos de los *anciens régimes* nos permiten profundizar sobre ciertas realidades complejas implicadas en los análisis que en el ámbito artístico y cultural en torno a *Carmen* iniciaremos posteriormente. Resultan esenciales estas consideraciones procedentes de la historiografía general de las sociedades europeas líderes de la modernidad para enlazarlas con las atmósferas de la intelectualidad, la creatividad y la cultura en general de las cuales surgen fenómenos como el que se encarna en la figura de Carmen y sus consecuencias universalistas: debates, polémicas, reinterpretaciones literarias, visuales y escénicas, y en resumen, una representación que encierra tradiciones en los esquemas de pensamiento de colectivos e individuales.

Nos centramos principalmente en los estados francés e inglés, ya que en estos se fraguaron importantes revoluciones que trastocaron fundamentos y redefinieron los sistemas de funcionamiento a niveles mucho más allá del territorio europeo exclusivamente, así como en el español, cuna de la mítica historia finisecular de Merimée. Consideramos asimismo tangencialmente ciertos sucesos de los Estados Unidos los cuales se desarrollaron en sintonía con las grandes mutaciones europeas en lo que a impactos sociales de importante

envergadura se refiere. Finalmente, en este apartado, valoramos estas trayectorias históricas en función de las consecuencias en los años finiseculares y los primeros del siguiente siglo XX, tomando el siglo XIX como referente imprescindible de los conceptos e idearios que nutren los fenómenos artísticos aquí considerados.

Es en el umbral de estas profundas transformaciones que consideramos escritos, tratados, publicaciones en general y manifestaciones culturales del arte interrelacionados con los hechos históricos, que afianzarían el pensamiento colectivo de su época de creación y que a su vez veremos cómo generarían reacciones y detractores en pos de un cuestionamiento de los postulados tradicionales en cuanto al poder, político y económico, a las relaciones entre los géneros, a las costumbres del comportamiento, y en general, a los sistemas heredados.

Por otra parte, todo lo antes dicho es considerado a la luz del puesto preferencial que otorgamos a la discusión sobre los lugares que han ocupado las mujeres en tales fenómenos, por tratarse *Carmen* de una obra cuyo germen exhibe estas marcas de la historia y las ha tenido presentes, según veremos, hasta nuestros días.

Para ubicar histórico-socialmente a *Carmen* como la concreción de la imagen de un arquetipo de mujer más allá de su primigenia existencia como personaje literario, y lo que ello ha significado en el ámbito artístico a partir de los años finales del siglo XIX, y de manera que podamos valorarlo desde la perspectiva de nuestra época contemporánea, hemos de analizar los acontecimientos y circunstancias que propiciaron la generación de dicho perfil femenino, y no por casualidad, en la literatura, y posteriormente, en las artes escénicas. Es imprescindible un estudio desde la perspectiva de nuestro entorno contemporáneo, para ver

cómo se muestra ese arquetipo que se presta cada vez más como sujeto de análisis en la literatura, las artes visuales y escénicas, no tanto así en el ámbito académico de la danza, aún cuando este personaje es hoy día una figura central del repertorio de los estilos que comprende la danza, ya sea éste clásico, español o contemporáneo. Por estas razones hemos considerado con convicción aquellas palabras de Mario Praz en cuanto a la importancia del significado que pueda tener el emplear fórmulas, en nuestro caso el concepto de la *femme fatale*, sobre el cual profundizaremos en el capítulo segundo, en un determinado periodo, tomando en cuenta que supondría un riesgo de error utilizar arbitrariamente dicho concepto, es decir, independientemente del ámbito histórico y cultural en cuyas particularidades y gustos se desarrolló. *Carmen* pertenece a una «especie universal» y comparte los afectos de una época histórica en concreto,

Si bien es cierto que la vida de una obra de arte está en relación directa con su eterna contemporaneidad, o sea, con la capacidad para reflejar bajo especies universales afectos de épocas históricas diferentes y distantes entre sí, también es verdad que, al separar la obra de arte de su propio sustrato cultural, se cae fácilmente en interpretaciones arbitrarias y fantásticas, que desnaturalizan dicha obra hasta hacerla irreconocible.³

En este sentido es que nos resulta imprescindible no perder de vista los afectos a los que se refiere Praz y no caer en el error de desnaturalizar la especie universal en la que ha devenido *Carmen*.

³ PRAZ, Mario: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (Trad. Rubén Mettini), Barcelona, El Acantilado, 1999, p. 35.

Está presente también el interés de la multidisciplinariedad, acercar los estudios literarios e iconográficos que se han hecho en cuanto a los temas centrales referentes a *Carmen* al análisis dirigido a la Danza. Por ello hemos considerado importante analizar los antecedentes histórico-sociales que dieron lugar al nacimiento, y posterior ampliación en sus múltiples manifestaciones artísticas, de la idea mítica encarnada en el personaje de *Carmen*.

Los acontecimientos histórico-sociales que rodean la atmósfera de las ideas contenidas en la mujer que describe *Carmen* aluden, en su historicidad, a una serie de acontecimientos en los que se enfrentaban identidades de poder con identidades no reconocidas y subordinadas a éstas. Movimientos sufragistas y feministas surgieron abrumadoramente del silencio contenido y colectivamente, pues no quiere decir que incluso siglos antes y de manera menos numerosa habían ya intentado su manifestación. Éstos se suscitaron en unas sociedades que emergían como modernas, con una economía mercantil-industrial en pleno auge y en la que las clases medias perfilaban su identidad burguesa y liberal y sus formas de estar en la sociedad de la que formaban parte. Posteriormente, luchas obreras, tan significativas a partir de la segunda mitad del siglo XIX, ocurrieron en respuesta, y no como actos *ex nihilo*, a una serie de hechos ubicados en una compleja red de circunstancias, a unas formas de poder y de organización establecidas las cuales parecían ya no sostenerse en las conformaciones de las ciudades acontecidas con el advenimiento de la era moderna, considerada, en términos generales en términos de una ubicación temporal aproximada en su manifestación, como iniciada en el siglo XV.

Sin embargo, resulta imprescindible, además de la consideración del entorno inmediato de *Carmen* que supone el siglo XIX, referirnos a un conjunto de manifestaciones que, si bien

ocurrieron en menor medida en principio, comenzaron a preparar el territorio en el cual se sucedieron en conjunto las circunstancias cruciales que provocaron el entorno histórico-social posterior que señalamos.

Entre las formas de poder que habíamos mencionado, se encuentra la subordinación del género femenino tanto en el plano socioeconómico como en el político (público), familiar (privado), intelectual y por ende, cultural, en sistemas de dominio patriarcal fundamentalmente. Es por esto que debemos aludir a la herencia de formas de pensamiento que se han manifestado también artística y religiosamente, que responden a dichas formas de poder. Desde el punto de vista histórico-social nos ocupamos en este apartado; posteriormente, en el capítulo II, haremos un recorrido sobre el caudal mítico femenino heredado de las bases religioso-filosóficas que han sostenido las formas de pensamiento a las que nos referimos; mas los resultados, a pesar del enfoque que otorguemos al estudio del fenómeno, vienen a ser los mismos, unas desigualdades fundamentales por razón de género, sin desestimar los de otra índole social, que limitaron durante siglos los ámbitos de desarrollo cívico y personal de las mujeres y cómo se enfrenta el entorno al posible cambio de estos precedentes.

Podemos trazar el recorrido de los movimientos feministas que cuestionaron las relaciones entre los géneros dadas por largas tradiciones y esquemas de pensamiento y en consecuencia del comportamiento, junto a un conjunto de fuertes movimientos sociales de reivindicación de derechos, incluso antes de los movimientos sufragistas de las mujeres, y otras acciones sociales, como las reivindicaciones obreras y de los derechos laborales, importantes para nuestro estudio, y que se intensificaron a lo largo del siglo XIX y los

primeros años del nuevo siglo. Éstos se encuentran imbricados en las importantes transformaciones de las sociedades y estados europeos a los que hemos hecho referencia en la introducción de este apartado.

Desde que Christine de Pizán publicara en el año 1405 *La ciudad de las damas*, hasta que cuatro siglos después se consolidaran, en el siglo XIX, hechos tan significativos con respecto a los derechos iguales para hombres y mujeres, germinaron cada vez más en ascendente medida, las semillas de la duda y de la crítica ante la supuesta e histórica naturalidad de los destinos que debían asumir hombres y mujeres en sus sociedades. En el periodo temporal conocido como la Ilustración se consiguió lo que Amelia Valcárcel señala como la desnaturalización de “un tema sobre el cual nunca se había realizado esa distancia”⁴. Estos hechos resultan importantes por ayudar a preparar el camino para el recorrido más potente dentro de la historia del progreso en la igualdad entre hombres y mujeres en cuanto a los derechos civiles pero que aún tendría numerosas reacciones y detractores con los cuales lidiar para sobrevivir a los tiempos y las circunstancias. No en vano Wollstonecraft declararía: “Es tiempo de efectuar una revolución en el comportamiento de las mujeres, tiempo de restaurar su dignidad perdida y de hacerlas trabajar, como parte de la especie, para reformar el mundo con su propio cambio”⁵. Al menos, aunque no supusieron cambios en la perspectiva vigente en cuanto a las mujeres, se planteó la necesidad de un cambio en ésta.

⁴ VALCÁRCEL, Amelia; en el Prólogo de PÉREZ GARZÓN, Juan Sinisio: *Historia del feminismo*, Madrid, Catarata, 2011, p. 11.

⁵ WOLLSTONECRAFT, Mary: *Vindicación de los derechos de la mujer*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, S. A., 2012, p. 57.

Partiendo del endurecimiento severo que supuso para la situación subordinada de las mujeres durante la Edad Media se podría decir que a grandes rasgos, en estas sociedades se poseían las tierras; y las mujeres. Resulta importante la observación de Pérez Garzón en cuanto a la explotación laboral sufrida tanto por mujeres como por los hombres de las sociedades agrarias de la Edad Media, viviendo al límite de la subsistencia, si ésta era conseguida, pero hace relevante además la carga adicional para las mujeres campesinas, una población mayoritaria aún cuando las ideas humanistas ya rondaban la incipiente era moderna en los siglos XV y XVI. Habla de un 90% de mujeres campesinas desde la Antigüedad hasta el siglo XIX, y hay que añadir a la carga rural, la carga doméstica que sostenía la base económica de estas sociedades agrarias. Sus tareas abarcaban las tareas del campo y la ganadería, y debemos añadir la siguiente descripción del autor en torno a las tareas de la mujer en las sociedades europeas agrarias de la Edad Media:

... hilar, tejer, salar carnes y pescados, lavar la ropa de todos,...amasar y cocinar el pan...a tales tareas se sumaba la obligación reproductora...También trabajaron en el servicio doméstico de los poderosos como medio de subsistencia y en condiciones de total sumisión, sin olvidarnos de las mujeres que desempeñaron trabajos artesanales como las bordadoras, las camisetas e incluso las orfebres y forjaduras, según las comarcas de esa Europa agraria que tanto dependía de la mujer en todos los sentidos.⁶

A lo largo del Renacimiento pues, se abrió una brecha que permitió el cuestionamiento de esa subordinación de las mujeres a los sistemas de poderes prevalecientes. Pero antes de ese camino inicial debemos remitirnos a ciertas figuras que ya en los años renacentistas, y reaccionando así a la milenaria tradición medieval antes descrita genéricamente, habían

⁶ PÉREZ GARZÓN, Juan Sinisio: *Historia del feminismo*, cit. p. 28.

apuntado hacia ese horizonte que largos años después se vislumbraría; las *querelles des femmes*, las polémicas suscitadas en torno a los géneros femenino y masculino, ya se harían saber desde los años renacentistas.

Estos se contratarían con mayor firmeza a lo largo de los años de la Ilustración tras los cuales se debilitaron los antecedentes del Derecho Divino. Como una de sus consecuencias se alzó la Revolución francesa para proclamar libertad, igualdad, y fraternidad. Esta consigna se contagió por toda Europa elevando los ánimos que el periodo romántico exaltó a través de sus diversas manifestaciones intelectuales y artísticas.

Esta consigna no se vio comprometida como veremos con las libertades de todos y coinciden en el siglo XIX las luchas de clase, los obreros y sus condiciones sociales infrahumanas en el nuevo orden industrial y las luchas de género, ubicando las querellas de las mujeres en un lugar de extrema acucia ante las denuncias de la posición de inferioridad que experimentaba el género femenino desde muchos siglos.

2.2.1. Años renacentistas

La Europa renacentista, trazada a lo largo de los siglos XV y XVI, experimentó el asomo a lo que comenzó a denominarse durante el siglo XIX como la Edad Moderna. En el complejo panorama político de la Baja Edad Media podemos distinguir diversos conflictos que propiciarían serios arreglos a los sistemas que habían prevalecido hasta el momento en cuestión. Entre ellos, la Guerra de los Cien Años, la cual sumió a Francia e Inglaterra en un conflicto que si bien comenzó como una disputa feudal, desembocó en una guerra entre estos

dos estados (futura conformación política de los reinos europeos), provocando entre muchos otros asuntos el reforzamiento de la monarquía absolutista en Francia bajo el reinado de Luis XI, y como ocurrió en los demás estados de Europa occidental, al amparo de la teoría de la autoridad divina investida en el monarca como demuestran diversos tratados al respecto. La autoridad divina también fundamentaba el poder monárquico que asumían los reyes bajo el Sacro Imperio Romano Germánico que ocupó el poder sobre territorios de Europa central y occidental desde el siglo X de la Edad Media hasta el año 1806.

Un sentido de unificación nacional, no así en el recién mencionado imperio, el cual no tuvo consecución como estado moderno, se acentuó en Francia. En Inglaterra por el contrario, no quedó ninguna fuerza consolidada y, una vez derrotada en cuanto a sus intereses territoriales en Francia, prolongó su estado bélico al iniciarse la llamada Guerra de las Dos Rosas, enfrentamiento por el trono entre las casas de York y Lancaster. Finalmente la dinastía Plantagenet fue extinta en favor de la de los Tudor, bajo el reinado de Enrique VII, e Inglaterra experimentó una debilidad en sus influencias de poder en Europa y en la autoridad de la nobleza en favor de la de los comerciantes y de los monarcas absolutistas. Todos estos antecedentes desencadenaron tiempos de cambio una vez bien afincada la dinastía Tudor en el poder monárquico inglés y la cual reinaría sobre un régimen que experimentaría los resurgimientos culturales, intelectuales, políticos y económicos del periodo renacentista inglés, y tomando muy en cuenta además las consecuencias que traería la próxima acción en Wittenberg de las noventa y cinco tesis de Martín Lutero, en el año 1517.

En España los reinos, constituidos por los reinos de Portugal, Castilla, los reinos de la corona de Aragón, Navarra y Granada, quedaron unificados bajo las acciones bélicas,

políticas y religiosas, que acontecieron bajo la monarquía de los Reyes Católicos Isabel y Fernando⁷. Es una referencia primordial en el cúmulo de acontecimientos trascendentales para las transformaciones del continente europeo así como la llegada de Cristóbal Colón en nombre de España al territorio posteriormente denominado América en el año 1492. Este acontecimiento supuso el comienzo de la colonización de tierras y ricos recursos en territorios trasatlánticos que proveerían de grandes riquezas así como de importantes batallas a los reinos europeos afanados en las nuevas conquistas.

La invención de la imprenta, concretamente de caracteres móviles que permitían una gran ‘calidad y claridad’ además de la facilidad que proveía a la tarea de imprimir en términos de capacidad y rapidez, supuso una verdadera revolución tecnológica del orfebre Johannes Gutenberg a mediados del siglo XV que indudablemente contribuiría a la proliferación de los materiales escritos de toda índole con importantes repercusiones en la creación y en la difusión de ideas y conocimientos. No significó necesariamente una masificación de la lectura y la escritura puesto que la alfabetización y los planes educativos generalizados, como los conocemos en nuestros días, son obras más tardías a la época de la que hablamos. La educación estaba limitada a grupos muy reducidos como los clericales o aristocráticos y pertenecientes a la nobleza, pero sí consiguió hacerlos mucho más accesibles. En el caso de Inglaterra fue un elemento decisivo en el alcance de las ideas políticas y religiosas más radicales, además de géneros de pequeños formatos, que circulaban entre la sociedad a la luz de las transformaciones experimentadas en su incipiente era moderna. La historiadora Anne

⁷ Debemos señalar que el sentido moderno del estado español, es decir, la eliminación de las diferencias jurídicas entre los reinos, no ocurrió hasta la llegada de los Borbones a la monarquía española. Durante la monarquía de los Reyes Católicos continuarían siendo llamados Reyes de Castilla, Aragón y Valencia, Condes de Barcelona y Reyes de Sicilia, y no Reyes de España en el sentido actual.

Hughes, en su estudio integrador de la historia de las mujeres y de género a los principales acontecimientos políticos en Inglaterra como la Revolución inglesa, señala lo siguiente:

En el 1641 se publicaron sobre 2,000 artículos y la producción se duplicó virtualmente el siguiente año por más de 4,000; unas seis o siete veces el promedio de cada año de los 1630. Esto no estaba basado en una expansión en general de la capacidad de impresión, sino en un cambio momentáneo hacia trabajos más pequeños y de actualidad de una o dos páginas (páginas de cuartilla 8- 16): ‘newsbooks’- forma temprana de periódico-, sermones, declaraciones y otros géneros de panfletos. Las mujeres contribuyeron a estos géneros y estuvieron activas como impresoras, vendedoras de libros y distribuidoras de panfletos, mientras que imágenes, tensiones y argumentos en cuanto al género eran un tema notorio en esta cultura de la impresión en expansión.⁸.

Siguiendo el pensamiento de la autora, enfatizamos entonces un aspecto de las cuestiones relevantes en unas sociedades europeas en plena transformación de esquemas de pensamiento y de acción, lo que nos remite a los procesos implicados en los entornos en los cuales Carmen nació y se multiplicó. Uno de esos aspectos es el debate generado a partir de los roles femeninos y los masculinos y las desigualdades en torno a ellos. Por esto prestamos atención en la historiografía que aquí repasamos el devenir de tal debate en las sociedades europeas relevantes a nuestro estudio, y sobretodo, porque *Carmen* ha venido a insertarse en tal debate que como veremos germinó mucho antes de su creación y alcanzó plena presencia en los

⁸ HUGHES, Ann: *Gender and the English Revolution*, cit. p. 31. Trad. Gloria García Arambarry: “*In 1641 over 2,000 items were published and production virtually doubled the following year to more than 4,000; some six or seven times the average for each year in the 1630s. This was not based on an overall expansion in printing capacity, but on a momentous shift to smaller, topical works of one or two sheets (8- 16 quarto pages): newsboys, sermons, declarations and other pamphlet genres. Women contributed to these genres, and were active as printers, booksellers and distributors of pamphlets, while gendered images, tensions and arguments were a prominent theme in this burgeoning print culture.*”

ámbitos político, económico, intelectual, artístico, social y cultural a lo largo de los siglos XIX y XX mayormente.

Las mayores inquietudes e importantes investigaciones que han puesto en relieve cuestionamientos acerca de la presencia de las mujeres en las historiografías de diversas índoles se generó durante el siglo XX puesto que, como observa Chadwick en *Mujer, Arte y Sociedad*, haciendo referencia a un estudio de la historiadora Joan Kelly-Gadol en torno a la historia del arte y la ausencia de las mujeres en los anales de la historia del arte en épocas tan significativas como la renacentista,

Sus conclusiones fueron que las propias desarrollos que abrían nuevas posibilidades para los hombres renacentistas, particularmente la consolidación del estado y el desarrollo del capitalismo, afectó a las mujeres desfavorablemente dejándolas con menos poder real del que hubiesen disfrutado en el feudalismo. Aunque esto ha sido debidamente calificado en recientes estudios por historiadores como Margaret King, David Herlihy y Christine Klapisch-Zuber, su ensayo ha probado una fuente importante de pensamiento revisionista. Estos y otros estudios podrían ayudarnos a entender por qué la historia del arte no contiene los equivalentes femeninos de Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Rafael y otros “maestros” artistas del periodo, pero se quedan cortos en explorar la relación de las mujeres con los nuevos ideales renacentistas de la representación pictórica.⁹

⁹ CHADWICK, Whitney: *Women, Art and Society*, Londres, Thames & Hudson Ltd., 2012, p.66. Trad. Gloria García Arambarry: “Her conclusion was that the very developments opening up new possibilities for Renaissance men, particularly the consolidation of the state and the development of capitalism, adversely affected women by leaving them with less actual power than they had enjoyed under feudalism. Although this has been further qualified in excellent recent studies by historians such as Margaret King, David Herlihy, and Christine Klapisch-Zuber, her essay has proved an important source of revisionist thinking. These and other studies can help us to understand why the history of art contains no female equivalents of Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raphael, and other “master” artists of the period, but they stop short of exploring women’s relationship to the new Renaissance ideals of pictorial representation.”

Son relevantes precisamente los ideales de representación pictórica de las mujeres en el Renacimiento porque no van desligados precisamente de la ideología en general sobre los comportamientos y los lugares de circunscripción de las mujeres los cuales limitaron no solo artísticamente, sino política y económicamente sus posibilidades de oportunidad en el progreso en términos humanistas que los tiempos exigían.

En este contexto, tanto Chadwick como muchos otros investigadores, hombres y mujeres que han navegado entre distintas corrientes de estudio que se han interesado en su obra, han colocado en un primer plano a Christine de Pizán. En el año 1405 Christine de Pizán (1368-1430), quien nació en Venecia y residió en París desde muy niña hasta su muerte, y experimentó parte del último tramo de la Guerra de los Cien Años y el rol de Juana de Arco en ésta, escribió *La ciudad de las damas*, libro en el que, desde el cristianismo que profesaba, defendió la dignidad de las mujeres. Pizán respondía así al manuscrito de Boccaccio titulado *De claris mulieribus* (1355-59), o *Mujeres preclaras*, creando una ciudad alegórica de mujeres que sostienen sus argumentos en contra de la histórica consideración de la inferioridad de las mujeres. Apostó por contrariar las visiones determinadas por los hombres acerca de la supuesta naturaleza vil e inferior de las mujeres. Apeló asimismo en su escrito al derecho de las mujeres a la educación, asunto central de los movimientos progresistas a partir de los pensamientos humanistas del Renacimiento, y se refirió al trato poco digno hacia las mujeres en la institución del matrimonio. De Pizán reivindica los lugares de las mujeres, las damas, en una ciudad de Dios en donde han sido olvidadas y denigradas por tradición. Estamos ubicados en plena transición de la Edad Media tardía al Renacimiento, en los planteamientos que señalamos acerca de Christine de Pizán.

Se desarrollaba como escritora profesional como medio de subsistencia tras la muerte tanto de su padre Tomás Pizán, doctor y astrólogo de la corte del rey Carlos V, como de su marido, Étienne de Castel, notario real, y sus años de vida coinciden con la Guerra de los Cien Años entre Francia y Gran Bretaña, que tuvo lugar entre el 1337 y el 1453. De este extenso cúmulo de conflictos que pasó de ser uno de origen feudal por el control de las posesiones territoriales de Enrique II en Francia desde el año 1154, al acceder al trono de Inglaterra, a una guerra entre dos estados: Francia e Inglaterra. Nos interesa especialmente el afianzamiento de la monarquía absolutista a partir de la conclusión de la guerra, cimentada en los cánones de comportamiento e ideologías que regirían la conciencia colectiva del reino, sus súbditos y culturas, y cuyas tensiones se verán en las referencias que iremos detallando a continuación.

Durante el Siglo XVI en Inglaterra, en el contexto de la reforma protestante y antes del significativo escrito de Poulain de la Barre *De l'égalité des deux sexes* en el 1673 en Francia, uno de los primeros reivindicativos de los derechos de las mujeres como ciudadanas, y tomando en cuenta asimismo la transformación social y cultural que supuso la invención de la imprenta en torno a mediados del siglo XV, se publicaron textos cuya aportación se considera, visto en retrospectiva, como una importante para la posterior conformación de una ideología en defensa de la subordinación de las mujeres en las distintas esferas de las sociedades europeas. El panorama histórico de Gran Bretaña propició que se dieran las condiciones para que en cuanto a los temas de libertades para el ejercicio de expresión literaria de las mujeres se adelantaran a otras sociedades europeas, como la francesa o la española, en la progresión de tal empresa. Hablamos de estas gestiones en el marco de las revoluciones en Gran Bretaña durante los siglos XVI y XVII, es decir, la Reforma

Protestante, la Guerra de los Tres Reinos y la Revolución Gloriosa, y en las cuales se entretreñían las escisiones religiosas, económicas, sociales y políticas, y en consecuencia, sus repercusiones en las esferas culturales e intelectuales.

La fundación de la Iglesia de Inglaterra por parte de Enrique VIII, además de los conflictos bélicos antes mencionados, trajeron consigo, para la sociedad inglesa y los reinos de Escocia e Irlanda, con los cuales comparte una parte fundamental de su historia, consecuencias tan fundamentales para la comprensión de las transformaciones de estas sociedades europeas y los temas que aquí abordamos, que consideramos necesario ofrecer, al menos de manera sucinta y general, un panorama previo a los acontecimientos que proponemos.

En el contexto de un continente europeo dividido en dos bloques que se manifestaron en categorías históricas conocidas como la Reforma Protestante y la Contrarreforma, iniciada en el marco del Concilio de Trento en el año 1545, es que podemos ubicar procesos como el anteriormente mencionado, la fundación de la Iglesia de Inglaterra; en los conflictos políticos entre los grandes reinos de Europa la amenaza de escisión con la Iglesia Católica se presentaba como un factor fundamental a tomar en cuenta. Ejemplo de esto es precisamente el momento histórico en que se generó la posibilidad de un divorcio entre el monarca de Inglaterra Enrique VIII y su esposa Catalina de Aragón con el propósito de poder éste contraer matrimonio con una dama de la corte, Ana Bolena. En este caso el monarca temía lo que consideraba un devastador designio divino, es decir, que todos sus primogénitos varones no hubiesen sobrevivido suponía una especie de maldición que le impedía tener herederos varones a la corona, y decidió entonces cambiar el curso del destino de su dinastía. Sería la

segunda ocasión en que Enrique VIII apelaría a una dispensa papal en lo que a sus matrimonios se refiere. La primera vez, porque Catalina de Aragón era la viuda de su hermano y se disponía a casarse con la Infanta de Aragón y Castilla; la segunda ocasión para divorciarse de ésta. Las razones fueron en ambas ocasiones motivadas por las conveniencias que supondrían para la hegemonía del poder inglés sobre sus territorios y sobre las aspiraciones de Enrique VIII a expandir dicho poder en Europa. En consecuencia, el monarca hizo separar el reino inglés del poder papal y así fundó la iglesia de Inglaterra, lo cual le permitió llevar adelante el divorcio y contraer matrimonio con Ana Bolena. Tales sucesos sumieron a Inglaterra en una serie de reformas que sucedieron además en el contexto de los procesos que vivía Europa de reformas protestantes desde que Martín Lutero publicó las 95 Tesis en el año 1517. En el 1534, Enrique VIII, en virtud de lo declarado en el Acto de Supremacía, se erigió como Jefe Supremo de la Iglesia de Inglaterra después de varios años de negociaciones infructuosas principalmente entre el cardenal Wolsey, jefe eclesiástico del reino, y el emisario del Papa Clemente VII, el cardenal Campeggio. La Iglesia de Inglaterra se separó así de la autoridad papal de la iglesia católica romana. En los próximos setenta años a partir de la independencia de la Iglesia de Inglaterra de la Iglesia Católica Romana prevaleció una obediencia nacional al llamado del monarca inglés como el patrón tanto de la espiritualidad como del orden político pues este era el recipiente y máxima autoridad de la orden divina en la Tierra sobre sus súbditos. Más que un planteamiento teológico, a la manera de Martín Lutero en Alemania o Calvino en Suiza. No fue hasta después de la muerte de Enrique VIII, bajo el reinado de su hijo, Eduardo VI, que se pusieron en marcha ideas reformadoras, en materia litúrgica y doctrinal, a la iglesia de Inglaterra y a las que su fundador se había opuesto. El *Libro de Oración Común* fue establecido, por ejemplo, mas, aún así, Inglaterra se vio sumida en sucesiones a la Corona distintas lo que provocó una

inestabilidad en lo que a la autoridad religiosa se refiere. María I, sucedió a Eduardo VI y restauró la sujeción de la Iglesia de Inglaterra al poder papal, y posteriormente, a mediados ya de siglo, al morir María I, Isabel I fue proclamada reina y promovió en la nación el sentido de la diversidad religiosa en principio. Las circunstancias políticas, locales e internacionales forzaron su acción en favor de reformadores protestantes, restableciendo así el *Libro de Oración Común*, con el *Acta de Supremacía* de 1534, derogados por su antecesora. En este clima de conflictos religiosos y políticos, de enfrentamientos entre católicos y protestantes, es que introducimos ciertas obras que desde el siglo XVI se han identificado con parte de esas iniciativas en las que mujeres, en este caso inglesas, tuvieron un margen de activismo en sus cuestionamientos acerca del rol de las mujeres en todas estas marejadas de ideales enfrentados.

Margaret Tyrrell Tyler fue la primera mujer inglesa que tradujo un romance de caballería en el año 1578. Se trataba de la traducción de la parte del romance español llamado *Espejo de Príncipes y Caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra. Su traducción al inglés tuvo gran importancia para los círculos literarios dado los datos de la publicación de dos ediciones. Para el apartado que nos ocupa lo más importante es señalar que el prefacio que escribió Tyrrell Tyler constituye un "manifiesto político"¹⁰ que defendía el quehacer de las mujeres en el ámbito literario, ardua tarea tomando en cuenta que escribir se consideraba una profesión ajena a la mujer. y razón por la cual se considera una referente primario el ejercicio de Pizán como escrito de profesión tanto así como por el contenido de sus escritos. La manera en que Tyrrell Tyler encauzó su prefacio significó traer a un primer plano, dada la importancia de

¹⁰ TYRRELL TYLER, Margaret, citada por: TAILLEFER DE HAYA, Lidia: *Orígenes del feminismo: textos del siglo XVI al XVIII*, Madrid, Narcea, S. A. de Ediciones, 2008, p. 17.

realizar una traducción y el hecho de ser una mujer quien lo hiciese, asuntos conflictivos, pero de una necesidad imperativa llevarlo a cabo; en palabras de la autora,

La honestidad de mis amigos me convenció de la conveniencia de poner en práctica y hacer progresar mi talento, o de poner mi vela en el candelero; pero la consideración de mi insuficiencia me llevó a pensar que me sería más fácil o bien sepultar mi talento, evitando así saldar grandes deudas, o bien encender mi vela, lo cual me permitiría descubrir las esquinas sucias de mi casa.¹¹

La luz que emitiría esta vela encendida pondría de manifiesto las cosas que habría que limpiar en el entorno, tarea valiente ante la sociedad en la que se desempeñaba como escritora. En el prefacio la autora transmite con entusiasmo al lector inglés el placer que supone la lectura que le han encomendado traducir, y con el mismo entusiasmo explica, adelantándose a las reacciones, que espera que sea del agrado de los lectores su obra, puesto que estaba muy mal visto que una mujer se dedicara a traducir escritos en prosa, no religiosos, y de un tema masculino, es decir, una verdadera osadía para su época.

Con hábiles argumentos defiende el que la mujer se pueda adentrar en temas considerados masculinos, como la guerra, o la caballería, pues no todos los que participan en la guerra son expertos en las armas, "...con respecto a lo masculino de esta materia, ya se sabe que no es necesario que todos los trompeteros y tamborileros de la guerra sean buenos luchadores."¹²

¹¹ TYRRELL TYLER, Margaret, citada por: TAILLEFER DE HAYA, Lidia: *Orígenes del feminismo: textos del siglo XVI al XVIII*, cit. p. 19.

¹² TYRRELL TYLER, Margaret, citada por: TAILLEFER DE HAYA, Lidia: *Orígenes del feminismo: textos del siglo XVI al XVIII*, cit. p. 20.

La provocación supone el cuestionarse porqué no es femenino que una mujer se dedique a estos menesteres: “Lo que yo creo es que del mismo modo en que el hombre puede dedicar sus escritos a una mujer la mujer también puede escribir.”¹³

A este cuestionamiento sucederían muchos más que llegarían a representar el sacrificio, muerte o grandes caudales de sufrimiento para muchas especialmente.

Dos años después de la obra discutida de Tyrrell Tyler ubicamos dos escritos, uno de Juan de Espinosa titulado *Diálogo en laude de las mujeres*, y el segundo *La perfecta casada* de Fray Luis de León, como ejemplos de tratados de autores humanistas publicados que revelan la ideología sostenida por la estructura social que en las sociedades europeas definirían los roles de las mujeres, y a los cuales reaccionaban los escritores que describimos como defensores de las querellas de las mujeres. Comenzamos por señalar, en cuanto al primer manuscrito mencionado, unas expresiones del autor las cuales nos permiten comprender el concepto que se tiene sobre lo relativo a los sentidos y a la corporeidad propios de los seres humanos, en contraposición a la otra parte de la eterna dualidad discutida a la luz de distintos aspectos de este estudio, es decir, el ámbito del intelecto, la sabiduría y las condiciones espirituales:

Pero los buenos y sabios príncipes, que tienen por cosas bajas y serviles las que pertenecen al cuerpo (común con los brutos animales), y por muy altas y gloriosas aquellas del ánimo (que con los espíritus celestiales tenemos común), gozase y reciben de mejor

¹³ Tyrrell Tyler se refiere a que este tipo de literatura está muy dirigido a las lectoras.

gana, y sin proporción con mayor deleite, los presentes de doctrina y virtud que los que de la fortuna dependen.¹⁴

En este diálogo entre Filalites y Filodoxo se entabla una discusión en torno al género femenino y en la que se leen las relaciones entre los hombres y las mujeres dependientes de la razón del sexo y en las cuales el segundo de los personajes mencionados apuesta por demostrar la maldad e imperfección innatas de las mujeres, mientras que el primero intenta convencerle de su error fundado en la irracionalidad de sus argumentos. Llegan Filalites entonces al acuerdo con su interlocutor de laurear tanto a las *buenas* mujeres de su tiempo como hacer referencia a las *malas*, por defender de esta manera su postura de no renegar del hecho que existen y por contrastarlas a la virtuosa contraparte,

...no sólo yo no pienso defender las malas, mas aun, tras la obra que muy más particular y copiosamente pero escribir de las ilustres mujeres de nuestro tiempo, quiero también hacer alguna mención de las obscuras y malas, para que, siendo ejemplos a otras, imiten y sigan la virtud de las buenas, vituperen y huyan el camino de las malas.¹⁵

La perfecta casada expone por su parte la compostura que deben regir las vidas de las mujeres y las tareas que deben asumir en dependencia de su estado marital “natural” puesto que para el autor lo dictaminado por las tradiciones eclesiásticas es el orden a seguir. Las categorías antagónicas en las que se catalogan las clases de mujeres, buenas y malas, igual que en el escrito anterior se reiteran insistentemente. En este sentido coinciden ciertos datos históricos acerca de las leyes vigentes acerca del reglamento de burdeles, tomando ejemplo

¹⁴ DE ESPINOSA, Juan: *Diálogo en laude de las mujeres*, p. 8. Recuperado de: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista17/Textos/01_Dialogo_mujeres.pdf

¹⁵ DE ESPINOSA, Juan: *Diálogo en laude de las mujeres*, cit. p. 21.

para ello la ciudad de Sevilla, con las construcciones sociales acerca de la sexualidad y en éstas encontramos las *malas* mujeres a las que se refieren los escritos reseñados. Las regulaciones reglamentarias a las que nos referimos y según el acercamiento histórico de ciertos aspectos sociales impregnados de tradiciones religiosas que analiza Perry, conocemos que en el año 1570 fueron implementadas unas ordenanzas para los burdeles de Sevilla.

Ante una seria epidemia de sífilis a finales de la década de 1560, se obligó a los padres de burdeles— apreciamos en esta denominación al jefe del burdel un paternalismo que irónicamente, por sus connotaciones inmorales, abarcaba incluso un lugar que suponía una de las transgresiones condenadas por las fuerzas eclesiásticas y condenadas socialmente— a seguir unas estrictas revisiones médicas impuestas por las autoridades para regular la salud de las mujeres que allí trabajaban. Además, estas ordenanzas regulaban las ganancias obtenidas por la venta de las relaciones sexuales, limitándolas así al trabajo estricto en el burdel y no fuera de éstos, es decir, en la calle o por cuenta propia. Asimismo se les obligaba a asistir a misa y “descansar del trabajo los domingos y los días de fiesta”¹⁶. Las mujeres a las que se refiere Perry en su estudio se identifican en esa marginalidad, las *malas mujeres*, de las sociedades europeas que transgredían las fronteras de la moralidad y deberes que inculcan autores como Fray Luis de León en los años del siglo XVI a los que nos referimos,

las deshonestas se visten y afeitan, o qué más hacen aquellas miserables que se sacrifican al público deleite y al vicio, a las cuales, si antiguamente las leyes las apartaron de las matronas y de los trajes que las matronas usaban, ya la maldad de este siglo, que siempre crece, las ha igualado en esto con las honestas mujeres, de manera que no se pueden reconocer sin error! Verdad es que, las que se afeitan como ellas poco se diferencian

¹⁶ PERRY, Mary Elizabeth: *Ni espada rota ni mujer que trota*, Barcelona, Crítica, 1993, p. 138.

dellas; verdad es que los afeites de la cara, las Escrituras nos dicen que andan siempre con el cuerpo burdel, como debidos a él y como sus allegados. Que aquella poderosa ciudad, de quien se dice que preside sobre siete montes, y quien mereció que la llamase ramera Dios, ¿con qué traje, veamos, corresponde a su nombre? En carmesí se asienta sin duda, y en púrpura y en oro y en piedras preciosas, que son cosas malditas, y sin que pintada ser no pudo la que es ramera maldita. La Tamar, porque se engalanó y se pintó, por eso a la sospecha de Judas fué tenida por mujer que vendía su cuerpo; y como la encubría el rebozo, y como el aderezo daba a entender ser ramera, hizo que la tuviesen por tal; quísolá y recuestóla, y puso su concierto con ella.¹⁷

La morada familiar constituía la unidad básica sobre la cual la autoridad paterna reinaba y estaba a su vez insertada en la estructura económica del reino. El ámbito privado se extendía al público, por tanto, tal y como estaba estructurada la monarquía, durante el siglo XVII en Inglaterra, en sus teorías políticas y en su economía afectaría evidentemente la manera de ser de los componentes tanto del reino como de la unidad familiar. En este contexto, resultan relevantes ciertos tratados acerca de las teorías políticas en las cuales se fundamentarían tales principios. *The Trew Law of Free Monarchies* es uno de los más significativos del imaginario político-social de la incipiente era moderna de Inglaterra. Escrito en el 1598 por el monarca Jacobo VI de Escocia (1567-1625) y I de Inglaterra (1603-1625), este tratado resume los argumentos que defendían el principio de la autoridad divina sobre los súbditos encarnada en la figura del rey, esto es, el derecho divino de la monarquía, en un contexto político que se refiere específicamente al de Escocia, y a partir del 1603 el de Inglaterra, en los que el monarca consideró como abusivo el poder que disfrutaba la nobleza por encima de la autoridad del rey:

¹⁷ DE LEÓN, Fray Luis: *La perfecta casada*, p. 50. Recuperado de: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/131489.pdf>

Primero entonces, estableceré los términos verdaderos, después de lo cual construiré, desde las Escrituras, ya que la Monarquía es la verdadera paternidad de la Divinidad, tal y como he dicho: después, desde las Leyes fundamentales de nuestro Reino, el cual es el que más nos concierne: en tercer lugar, desde la ley de la Naturaleza, por diversas similitudes trazadas desde la misma: y concluiré entonces respondiendo a las incomodidades más importantes y emergentes que puedan ser refutadas. El deber del Príncipe para con sus Súbditos está tan claramente establecido en tantos lugares de las Escrituras, y tan abiertamente admitido por todos los buenos Príncipes, de acuerdo a sus juramentos en sus Coronaciones, y como no es necesario extenderse en ello, debo repararlo lo más escuetamente posible. Los Reyes son llamados Dioses por el profético Rey David, porque ellos se sientan sobre el Trono de Dios en la tierra, y a quien tienen que dar cuenta de su administración. Su oficio es, *suministrar Justicia y Juicio a su pueblo*, como dijo David: *promover el bien, y castigar el mal*, como además dijo: *establecer buenas leyes para su pueblo, y procurar obediencia a las mismas*, como diversos Reyes buenos de Judea hicieron: *procurar la paz del pueblo*, igual que dijo David: *decidir sobre todas las controversias que puedan surgir entre ellos*, como Salomón hizo: ser el Ministro de Dios por el bien de aquellos que hacen el bien, y como ministro de Dios, toma venganza sobre aquellos que hacen el mal, como dijo San Pablo. Y finalmente, como un buen Pastor, debe salir y entrar antes que su pueblo, como dice en el primero de Samuel: Que a través de la prosperidad del Príncipe, la paz de los pueblos sea conseguida, como dijo Jeremías.¹⁸

¹⁸ JACOBO I: *The Trew Law of Free Monarchies: or The Reciproock and mutuall duetie betwixt a free King, and his natural Subjects*, p. 261. Trad. Gloria García Arambarry: “*First theil, I will set downe the trew grounds, whereupon I am to build, out of the Scriptures, since Monarchie is the trew paterne of Divinitie, as I have already said: next, from the fundamental lawes of our owne Kingdome, which nearest must concerne us: thirdly, from the law of Nature, by divers similitudes drawne out of the same: and will conclude syne by answering the most waighty and appearing incommodities that can be objected. The Princes duetie to his Subjects is so clearely set downe in many places of the Scriptures, and so openly confessed by all the good Princes, according to their oath in their Coronation, as not needing to be long therein, I shall as shortly as I can runne through it. Kings are called Gods by the propheticall King David. because they sit upon GOD his Throne in the earth, and have the count of theit administration to give unto him. Their office is, To minister Justice and Judgement to the people, as the same David saith: To advance the good, and !punish the evill, as he likewise saith: To establish good Lawes to his people, and procure obedience to the same, as divers good Kings of Judah did: 'To procure the peace of the people, as the same David saith: To decide all controversies that can arise among them, as Salomon did: To be the Minister of God for the weale of them that doe well, and as the minister of Cod, to take vengeance upon them that doe evill, as S. Paul saith. And finally, As a good Pastour, to goe out and in before his people as is said in the first of Samuel: That through the Princes prosperitie, the peoples peace may be procured, as Jeremie saith.*” Recuperado de: <http://www.clayton.edu/portals/233/Imported/a-s.clayton.edu/gmcnamar/seventeenth%20century/trew%20law.pdf>

Y sobre el paralelismo, en el contexto de las teorías políticas que sustentarían estas monarquías absolutistas europeas, entre la figura paternal del Rey y el padre o jefe de familia (macro y microcosmos),

Por la ley de la naturaleza, el rey se convierte en padre natural para sus vasallos en su coronación. Y como el padre de su deber paternal está obligado a cuidar la nutrición, educación y gobierno virtuoso de sus hijos. Ya que todo el esfuerzo y dolor que pueda el padre pasar por sus hijos se pensarán ligeros y bien otorgados por él para que el efecto de eso redunde en su beneficio y bienestar, lo mismo debe el rey a su pueblo. Así como el bondadoso padre debe prever todos los inconvenientes y peligros que pudieran levantarse sobre sus hijos y aún con el peligro que la presión sobre su propia persona pudiera ocasionar el prevenirlos, lo mismo debe el rey a su pueblo. Así como la ira y rectificación que sobre sus hijos que ofendieron debería el paternal castigo ser aliñado con piedad mientras que haya alguna esperanza de enmienda en ellos, de esa manera debería un rey proceder hacia cualquiera de sus vasallos que ofendan en esa medida. Y en resumen, así como la mayor alegría de un padre debería estar en procurar el bienestar de sus hijos, regocijándose en su prosperidad, sufriendo y compadeciendo en sus infortunios, arriesgarse por su seguridad, esforzarse por su descanso, despertarse por su sueño, y en una palabra, pensar que su felicidad y vida terrenal se mantienen en pie y viven más por ellos que por sí mismo, de esa manera debería pensar un buen príncipe de su pueblo.¹⁹

¹⁹ JACOBO I: *The Trew Law of Free Monarchies: or The Reciproock and mutuall duetie betwixt a free King, and his natural Subjects*, p. 262. Trad. Gloria García Arambarry: “By the Law of Nature the King becomes a naturall Father to all his Lieges at his Coronation: And as the Father of his fatherly duty is bound to care for the nourishing, education, and vertuous government of his children; even so is the king bound to care for all his subjects. As all the toile and paine that the father can take for his children, will be thought light and well bestowed by him, so that the effect thereof redound to their profite and weale; so ought the Prince to doe towards his people. As the kindly4 father ought to foresee all inconvenients and dangers that may arise towards his children, and though with the hazard of his owne person presse to prevent the same; so ought the King towards his people. ~ tuhers wrath and correction upon any of his children that offendeth, ought to be by a fatherly chastisement seasoned with pitie, as long as there is allY hope of amendment in them; so ought the King towards any of his Lieges that offend in that measure. And shortly, as the Fathers chiefe joy ought to be in procuring his childrens welfare, rejoycing at their weale, sorrowing and pitying at their evil!, to hazard for their safetie, travel! for their rest, wake for their sleepe; allll] in a word, to thinkc that his earthly felicitie and life standeth and liveth more in them, nor in himselfe; so ought a good Prince thinke of his peopIe.” Recuperado de: <http://www.clayton.edu/portals/233/Imported/a-s.clayton.edu/gmcnamar/seventeenth%20century/trew%20law.pdf>

Otro de estos tratados que proyectan la realidad política, unida a la social y religiosa de estos años de los siglos XVI y XVII lo escribió Sir Robert Filmer, *Patriarcha*, y aunque escrito antes, no fue publicado hasta el 1680. Para estas fechas ya Inglaterra había sobrepasado continuos enfrentamientos entre posturas religiosas con la consecuente ruptura con el poder papal; una serie de guerras civiles o *Guerra de los Tres Reinos*, entre las cuales se encuentra la conocida guerra civil inglesa, que provocó la ejecución pública de Carlos I de Inglaterra en enero del año 1649, con consecuencias de diversas índoles para las poblaciones de los reinos de Inglaterra, Escocia e Irlanda, como posturas enfrentadas encarnizadamente en cuanto a asuntos religiosos, la limitación a los poderes monárquicos y los ataques parlamentaristas a éstos; o bien de carácter nacionalista en Escocia e Irlanda frente al reino inglés; y entre estos asuntos, y muchas consecuencias más, unos profundos cuestionamientos en cómo gestionar las relaciones entre hombres y mujeres, tema en el que, con respecto a nuestro caso de estudio, conviene profundizar; una restauración en el año 1660 que eliminó la *Mancomunidad de Inglaterra* mantenida por Oliver Cromwell después de haber derrotado a la monarquía, y en los últimos dos años por su hijo Richard Cromwell, y que repuso la monarquía a cargo de Carlos II; además estaría por ocurrir la llamada *Revolución Gloriosa* del 1688, contienda que destituiría la monarquía de Jacobo II de Inglaterra, VII de Escocia y II de Irlanda, monarca absolutista y católico que amenaza con establecer una línea sucesora católica en el poder inglés, motivo suficiente para parlamentaristas y protestantes descontentos tomar acción en el asunto político en cuestión.

En el marco de estas condiciones histórico-políticas de repercusión social para los reinos de Inglaterra, Escocia e Irlanda, y adelantadas en la defensa de progresos en los derechos de los súbditos de los reinos a sus vecinos franceses y españoles, se sucedieron asimismo varios escritos que surgieron como respuesta a otros de carácter misógino, confirmando así que cada vez más se generaba el espacio, aunque aún reducido, para las quejas ante la sujeción de las mujeres a las tradiciones antiguas ancladas en las sociedades a las que pertenecían. Entre ellos resulta de gran importancia el escrito de Rachel Speght, *Un bozal para el calumniador, el cínico acosador y el malhablado pregonero contra el sexo de Eva, o una respuesta apologética para el irreligioso e inculto panfleto de Io. Sw., titulado La acusación de las mujeres*, publicado en el 1617²⁰, en respuesta al panfleto misógino publicado por Joseph Swetnam bajo el seudónimo de Thomas Tel-Troth. Este panfleto, publicado en el año 1615, fue uno de los que más polémicas suscitaron en Inglaterra antes de la guerra civil.

En el primero mencionado de Speght, la escritora recurre al estudio profundo de los errores de los escritores de panfletos, en general en forma de sátira, y de esa manera desarrolló tácticas lingüísticas que contrarrestaban el propio lenguaje sexista. Defiende también, desde la perspectiva religiosa, a Eva como igual que Adán, y no inferior como habían establecido hasta entonces las tradiciones religiosas. Se remonta a las escrituras del Génesis para establecer sus planteamientos en contra de la subordinación de la mujer y de los insultos que contra ella se propinan en el panfleto antes mencionado al cual lanza sus respuestas,

²⁰ TAILLEFER DE HAYA, Lidia: *Orígenes del feminismo*, cit. p. 25.

Como dice el símil del sabio y erudito Lactancio, al igual que el fuego (aunque sólo sea una pequeña ascua encendida) si no se sofoca puede provocar gran revuelo y daño, igual de peligrosos pueden resultar con el tiempo los escándalos y las difamaciones de los malévolos si no se cortan de raíz en su primera aparición. Considerar esto, justas, honorables y respetables señoras, me ha llevado (a pesar de ser joven y la más falta de mérito de entre miles) a enfrentarme a un enemigo furioso con nuestro sexo, para que no continúen sus injustas imputaciones sin respuesta y siga considerándose vencedor; como los historiógrafos cuentan del trabajo de la víbora, que en invierno vomita a causa del veneno pero en primavera vuelve a succionar el veneno de nuevo, esto lo convierte en doblemente mortal. Y éste, nuestro molesto enemigo, tan sólo pensando en transmitir a la mujer un veneno aún más peligroso del que ya ha espumajeado con su inculto panfleto titulado *La acusación de las mujeres*, puede convertirse en algo mucho más contagioso, según ya ha amenazado.²¹

Las referencias, como podemos apreciar en las consideraciones históricas de los movimientos feministas, siguen siendo fuertemente bíblicas, aunque no exclusivamente, pero es que en torno a los textos bíblicos y a las muy bien ancladas tradiciones antiguas grecorromanas y judeohebraicas se hicieron muy férreas ciertas ideas que condicionaron la posición del género femenino a lo largo de los siglos, y con la consecuencia que esto pudo haber tenido en los cánones de comportamiento en torno al género en las sociedades occidentales. Además debemos contar con la activa participación de las mujeres en ciertos sectores religiosos que se gestaron a raíz de las reformas protestantes y tomaron como bandera la defensa de su derecho a predicar las enseñanzas de las Sagradas Escrituras al igual que lo llevaban ejerciendo los hombres durante siglos. Mas sobre los precedentes religiosos,

²¹ SPEGHT, Rachel, citada por: TAILLEFER DE HAYA, Lidia: *Orígenes del feminismo*, cit. p. 25.

filosóficos y míticos profundizaremos en el siguiente capítulo, englobados aquí bajo la denominación de caudal mítico femenino.

Retomando el texto de Speght, inicia el mismo con un versículo del Proverbio 26:5, utilizando así la misma fuente que ha servido tanto a quienes fundamentaron la subordinación, y le da un giro en favor a su causa: “Contesta a los insensatos con su misma insensatez, para que no se crean sabios”.²²

Su respuesta en el prefacio es tajante, cortar de raíz la injusticia que contra el sexo de Eva se comete en los escritos de Joseph Swetnam. Curiosamente se ampara en palabras de las Escrituras y en algunas de Aristóteles, no las que hemos visto anteriormente en cuanto a las referencias que hace el pensador sobre las mujeres, sino en aquellos textos que justifican su defensa. Desde su consideración igualitaria alude a todas las mujeres independientemente de su nivel de cultura y educación o posición económica cuando se expresa con estas palabras,

Una tercera razón por la que me aventuro a tirar esta piedra al jactancioso Goliat es por dar consuelo a las mentes del sexo de Eva, tanto ricas como pobres, eruditas como incultas, con este antídoto: si el temor a Dios reside en sus corazones, ellas podrán con todos sus adversarios; si son estimadas e importantes ante los ojos de su misericordioso Redentor, no deben temer los dardos de la envidia ni de los detractores. Por vergüenza y desgracia, dijo Aristóteles, es el final de los que disparan las flechas envenenadas.²³

²² SPEGHT, Rachel, citada por: TAILLEFER DE HAYA, Lidia: *Orígenes del feminismo*, cit. p. 25.

²³ SPEGHT, Rachel, citada por: TAILLEFER DE HAYA, Lidia: *Orígenes del feminismo*, cit. pp. 25-26.

El paradigma a seguir por cada mujer según Speght debería ser el de considerar que todo aquel que habla mal de su género, no lo hace porque se lo merezca, más bien es porque por la costumbre de la corrupción son incapaces de hablar bien de nadie; hace un llamado a no asumir las calumnias en su contra y no hacer caso de difamaciones que se hacen hacia lo inofensivo en vez de protestar contra lo que es realmente dañino.

Por otra parte la escritora modula sus argumentaciones, con el fin de descifrar y defender la excelencia de la mujer en contra de las calificaciones negativas del escritor a quien responde, en torno a su profunda práctica religiosa, y esboza todas las justificaciones que encuentra pertinentes en las interpretaciones de las escrituras para sostener sus puntos, un punto a favor que le otorgaba la herencia del protestantismo el cual estipulaba la interpretación de las Escrituras de una manera directa entre el lector y los textos, en lugar de atenerse a las interpretaciones estáticas e inmutables de autoridades eclesiásticas como solía hacer el catolicismo.

Con las siguientes expresiones contestatarias de Speght, y dirigidas al escritor cuyo panfleto habíamos mencionado, relacionamos las calumnias despectivas que se cernían sobre las mujeres con las cualidades adjudicadas al tipo de mujer fatal que encontramos conceptualizado como tal en el siglo XIX, y de esta manera observamos cómo un asunto recurrente, una misoginia manifestada literariamente en este caso, se convertiría en parte del sello distintivo del tipo específico de mujer con el cual *Carmen* se identifica desde la perspectiva de sus coetáneos,

Con su título lo que pretende es acusar a la mujer de indecente, frívola, rebelde e inconstante, olvidando distinguir entre buenas y malas, condenando a todas en general y aconsejando a los hombres que tengan cuidado y no se unan con ninguna de estas mujeres: buenas o malas, virtuosas o viciosas, ricas o pobres; pero San Pablo, previendo esta doctrina de maldad, advierte al respecto. También promete usted elogiar a las mujeres sabias, virtuosas y honestas, pero acaba otorgando a todas las peores calificaciones y los epítetos más sucios que jamás se pueda imaginar.²⁴

Speght hace referencia a las categorías de mujeres buenas o malas, que según hemos visto en textos literarios, se enfatizaban insistentemente. Este binomio implícito en la histórica consideración de una vileza femenina innata y que el deber de todos supondría combatir tal condición perduraría hasta concretarse en la categoría de *femme fatale* acuñada en el siglo XIX. Su discurso lo hace desde su profunda formación y fe protestantes, además de ejercer su defensa de manera contundente y fundamentada por la lógica. Su aportación coincide con la importante incipiente transformación en la participación de las mujeres en esferas de la religión, como habíamos señalado, como guías espirituales y como predicadoras durante el siglo XVII, especialmente en sociedades protestantes, un hecho distinto a lo que ocurría en otras tradiciones religiosas.

A modo de síntesis, podemos decir que Speght, hace su defensa de la igualdad entre hombres y mujeres, de la igualdad entre todos sin distinguir por su sexo, su procedencia o posición social, desde sus creencias religiosas, y encuentra en éstas las argumentaciones que sustentan su discurso. Este proceder de Speght, como el de los demás escritos que señalamos en torno a estos debates, aunque no supuso de inmediato un giro o cambio de la situación

²⁴ SPEGHT, Rachel, citada por: TAILLEFER DE HAYA, Lidia: *Orígenes del feminismo*, cit. p. 28.

social del género femenino en general ni influyeran formalmente a nivel político como agentes activos con entidad pública reconocida, sin duda debemos tomarlos en cuenta en tanto que debates omnipresentes en la sociedad inglesa del siglo XVII que proyectaban las ansiedades y tensiones en torno a los géneros y que identificaremos más adelante en las manifestaciones artísticas de las sociedades europeas eminentemente. De ciertos estudiosos (S. Wiseman, A. Hughes, M. Ezzell) podemos señalar su observación de no subestimar el activismo social y político aún en sociedades patriarcales, por ejemplo, en la revolución inglesa, durante la cual cabe considerar un reconocimiento de la capacidad de impactar social y políticamente mediante el devenir de sus experiencias vitales.

En el caso del catolicismo, se ha apreciado, por parte de Chadwick por ejemplo, en cuanto a su análisis *Women, Art, and Society*, que en algunos conventos renacentistas en Italia se gestaba un espacio, aunque muy reducido, para ciertas manifestaciones, en este caso artísticas, de las mujeres de la época renacentista. La autora menciona que se conservaría, en la Florencia de los siglos XIV y XV, una tradición de mujeres muy bien educadas y calificadas pero que fuera de ese contexto de alto nivel social las mujeres no participarían de ser creadoras en la creciente prosperidad de la sociedad florentina. Señalamos que Chadwick destaca Florencia como referente de una sociedad europea en creciente expansión comercial y de clases medias prósperas económicamente. Aunque conscientes en cierto sentido de la importancia de la educación para las mujeres que formaban parte de esta nueva clase mercantil, sus posiciones quedaron relegadas a ninguna independencia en esa prosperidad económica²⁵. Esto se evidenciaría con la culminación en el siglo XIX de las imágenes de las mujeres como perfectas casadas y devotas, asexuadas y reinas de sus hogares.

²⁵ CHADWICK, Whitney: *Women, Art, and Society*, cit. pp. 67-68.

Al igual que Christine de Pizán en el 1405, pero variando la naturaleza de su fe religiosa ya que Speght era protestante, elaboró su defensa de la mujer integrándola a las creencias religiosas que profesaba, encontrando en éstas las argumentaciones e interpretaciones a su favor, y es en esta exégesis de las Escrituras Bíblicas que encontró la validación de su discurso. Un legado importante de ciertos sectores del protestantismo fue precisamente fomentar la educación de las mujeres, que aprendiesen a leer y escribir entre otros saberes, puesto que serían ellas las principales educadoras de sus hijos, en quienes confiarían posteriormente la profesión de su fe en las generaciones venideras. La misión de divulgar sus creencias prevalecería sobre las antiguas tradiciones en este sentido.

A este respecto merece destacar la notoriedad de la comunidad de cuáqueros en los debates a los que hacemos referencia en este apartado en cuanto a los levantamientos de la sociedad inglesa a lo largo del siglo XVII. Se distinguieron por su capacidad de movilizar grandes cantidades de personas y por la permisividad en cuanto a la predicación y práctica de oficios reservados solo a los hombres en la profesión de la fe religiosa, sobretodo a partir de los años que siguieron a la república de Cromwell que sustituyó la monarquía de Carlos I, es decir, la década de los cincuenta del siglo XVII.

Margaret Fell, prolífica escritora y activista, se unió a la causa común una vez contrajo matrimonio por segunda vez, después de ser viuda, con el líder cuáquero Georges Fox; así lo confirma su obra del año 1667, *La voz de las mujeres justificada, probada y permitida por las Escrituras; todas las cosas dichas por el Espíritu y el poder del Señor Jesús,*

De este modo se demuestra que la iglesia de Cristo se representa como a una mujer, por lo que aquellos que hablan contra el discurso de esta mujer, hablan contra la iglesia de Cristo y la descendencia de la mujer, que también es Cristo; es decir, aquellos que hablan contra el poder del Señor y el espíritu del Señor en boca de una mujer, simplemente por razón de su sexo o porque se trata de una mujer, no teniendo en cuenta la descendencia ni el espíritu ni el poder que ella representa, hablan contra Cristo y su iglesia, y son descendientes de la serpiente, en la que habita la maldad. Dios Padre no hizo ninguna diferencia en la creación ni después entre hombre y mujer, sino que siempre por misericordia y bondad tuvo compasión por los débiles. Del mismo modo su hijo, Jesucristo, confirma lo mismo; cuando los fariseos fueron a él y le preguntaron «si era lícito que un hombre repudiara a su esposa», él les contestó: «¿No habéis leído que Él, que los creó, los hizo hombre y mujer y que, por esta razón, el hombre dejará a su padre y a su madre para unirse a su esposa, y los dos se convertirán en una sola carne? De manera que ellos ya no son más dos, sino una sola carne. Lo que Dios ha unido que no lo separa el hombre» (Mt 19).²⁶

Podemos mencionar otras figuras importantes en la Inglaterra del siglo XVI en cuanto a las acciones que en favor de la mujer se refiere. Entre ellas, Margaret Cavendish, Mary Astell, Margaret Askew Fell Fox, pero vamos a detenernos en la obra de una mujer llamada Batshua Reynolds Makin por el recorrido histórico detallado, en su escrito *Ensayo para restablecer la antigua educación de las damas en religión, modales, artes y lenguas, con respuestas a las objeciones contra este tipo de educación* (1673), que hace en torno a figuras femeninas que desde la Antigüedad confirman lo erróneo de las posturas injustas y sin fundamentos que habían predominado sobre las mujeres. Era una mujer, profesora y escritora, de una cultura y educación muy alta, quien dominaba cuatro lenguas y conocía otras cuatro. Se conoce además de sus publicaciones desde muy joven, por su férrea conciencia de la necesidad de la educación para la mujer y apeló a la educación que se les brindaba en la Antigüedad y las

²⁶ FELL, Margaret, citada por: TAILLEFER DE HAYA, Lidia: *Orígenes del feminismo*, cit. p. 54.

ventajas que suponía, en vez de peligros como se consideraba y por lo que se temía aún entrado ya el siglo XIX, posibilitar la educación a las mujeres. En cuanto a la pedagogía había sido muy adelantada a su tiempo considerando el estudio de las lenguas extranjeras una vía para el aprendizaje, no un fin en sí mismo. Este ensayo estaba dirigido a las clases nobles y señala que está dedicado a su Majestad Lady Mary, hija del Duque de York. En el ensayo pone en relieve la “bárbara tradición de apenas educar a las mujeres, y esto ha prevalecido tanto que realmente se cree (sobretudo los bebedores corruptos) que las mujeres, a diferencia de los hombres, no están dotadas de razón, por lo que no son capaces— como ellos— de progresar a través de la educación.”²⁷ Es justo lo que el filósofo cartesiano Poullain de la Barre exigía en Francia a través de su publicación *De la igualdad de los dos sexos* del 1673. La escritora ya alertaba de la terrible marginación de la mujer como parte integral de la sociedad en las mismas condiciones que el nombra por el lastre que arrastraba y que la catalogaba como un peligro, una amenaza para la sociedad y que revelaba el miedo instalado en la conciencia colectiva, proyectándose así en el imaginario creativo de las sociedades europeas. Claramente, mediante esta publicación, reivindica los intereses de su sexo. Apela igualmente a un interés común, de hombres y mujeres, y es que la educación y el progreso de la mujer contribuiría al bienestar de la nación entera, aunque queda claramente expuesto que su intención va dirigida a la educación de las mujeres y escapa a una pretensión que considera mucho más arriesgada, considerando la época en la que escribe, como es la exigencia de la igualdad entre hombres y mujeres en otras facetas de la existencia y convivencia en sociedad. Christine de Pisan también realizó toda una argumentación recurriendo a grandes femeninas que a lo largo de la historia se habían destacado y que probaban erróneas las visiones o mitos

²⁷ REYNOLDS MAKIN, Bathsua, citada por: TAILLEFER DE HAYA, Lidia: *Orígenes del feminismo*, cit. p. 62.

que acerca de la mujer se habían instalado en las mentes de las personas y que las relegaban a una subordinación a la dominancia masculina. Y a esto recurre igualmente Bathsua Reynolds Makin. Nos hace recordar que Minerva era la diosa de la sabiduría en la mitología romana, quien se corresponde con Atenea en la griega. De este escrito podremos trazar la tradición afincada en ciertos países aún comenzado ya el siglo XX, porque así se da a entender en el escrito, de no permitir a las hijas que continuasen estudios más allá de cierta edad de la adolescencia para que se dedicara a las labores propias de una mujer, el trabajo doméstico y el cuidado de los demás miembros de la familia.

Entre las respuestas que ofrece a las opiniones que contradicen sus argumentaciones se encuentra la primera que ofrece, la ventaja de la educación en artes y letras que en la antigüedad obtuvieron algunas mujeres, y puntualiza que como carece de datos en cuanto a la educación de las mujeres en general se refiere a hechos puntuales. En primer lugar, hace referencia a la relación que existía entre la religión, la sabiduría y el verso, punto que defiende Kerényi igualmente, porque a través de los cantos se vivencia la devoción a los dioses, y el talento para la composición y la música a través del ritmo que la poesía le otorga. Menciona a Miriam y a Débora, remitiéndose así a las raíces judeocristianas de las Escrituras y en las que se puede encontrar la preponderancia de la mujer en la antigüedad, la primera como poeta y filósofa y la segunda como libertadora de Israel. En cuanto a la defensa de la mujer como profetisa, hace referencia a la sabiduría de Juldá, consultada por importantes profetas en casos difíciles, y en el Nuevo Testamento, la profetisa Ana. Reynolds entonces recurre a estas referencias para destacar que las mujeres capaces participaron de la vida pública. Claro que cabe considerar que esa capacidad era siempre establecida por un hombre,

pero ella no entra en este debate, solo se sirve de lo que encuentra en las Escrituras que apoya su defensa de la mujer.

La escritora pasa entonces a mencionar mujeres de las tradiciones griega y romana, que destacaron por su sabiduría y declara que

... cuanto más prósperos, más educaron a sus hijas, por lo que muchas de ellas fueron famosas por su sabiduría. Como, por ejemplo, Sempronía, Cornelia, Lelia, Mutia, Cleobulina, Casandra, Terencia, Hortensia, Sulpicia, Porcia, Helvigia, Enonia, Paula, Albina, Pella, Zenobia, Valeria, Proba, Eudocia, Claudia y muchas otras.²⁸

En este contexto es que Pérez Garzón se cuestiona lo siguiente,

... no se subraya que si Sócrates tuvo como maestras reconocidas a Diotima (así lo afirma nada menos que Platón en *El banquete*) y Aspasia, lógico hubiera sido considerar a estas mujeres las maestras del pensamiento griego que, por el contrario, se vinculó de modo excluyente a varones como Sócrates, Platón, Aristóteles y el largo etcétera que se ha mantenido como norma en toda la cultura occidental.²⁹

Reynolds Makin también hace referencia a sabias y profetisas de la Antigüedad, rescatadas por la cristiandad como puede verse en la bóveda de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel, las sibilas. Además recuerda en su escrito que en los concursos poéticos, Corina no hubiese podido derrotar a Píndaro en caso de haber sido analfabeta. A continuación pasa a

²⁸ REYNOLDS MAKIN, Bathsua, citada por: TAILLEFER DE HAYA, Lidia: *Orígenes del feminismo*, cit. p. 67.

²⁹ PÉREZ GARZÓN, Juan Sinisio: *Historia del feminismo*, cit. pp. 25-26.

mencionar a varias mujeres que destacaron notablemente entre muchas otras dotes, por su gran educación en las lenguas como Zenobia reina de Palmira, quien ejerció también como una importante mujer destacada en las armas y dirigente de un pueblo, a la tutora de la emperatriz de Alemania, Olivia Fulvia Morata, Lady Jane Grey, la Duquesa de Newcastle, la Condesa Dowager de Hathington, la princesa Isabel hija de Carlos I, la princesa Isabel hija de la reina de Bohemia, entre otras y destaca a Cornelia, romana, por la sabiduría desplegada en sus discursos filosóficos en Roma y admirada por Cicerón. De esta manera la escritora vuelve insistentemente sobre la historia de la Antigüedad para constatar la destacada incursión de innumerables personajes femeninos que prueban lo contrario de lo divulgado corrientemente sobre la mujer.

Siguiendo la argumentación basada en la gran preparación de las mujeres desde la Antigüedad hasta sus tiempos, continúa la mención de la erudición de mujeres en otros campos del conocimiento, casi en exclusiva reservados para los varones, como la Oratoria, la Filosofía, la Lingüística, la Teología y la Poesía, y señalando que el dominio de la lengua es el arma más eficaz que tienen las mujeres para defenderse, es decir, una vez más, y como lo seguirían haciendo posteriormente otros y otras defensores de la mujer, un llamado a la necesidad de la educación para la mujer.

La escritora inglesa rescata la historia de Amesia o Amaesia Sentia relatada por Valerio Máximo, quien se defendió a sí misma ante una acusación y resultó exonerada. Lo curioso y notable para nuestro estudio es que en el relato de Máximo éste expone que le llaman por el nombre de Andrógina porque representaba un ánimo varonil. Aún cuando a la mujer en la sociedad romana antigua le estaba vedado el ejercicio de cargos públicos y eran educadas en

las tareas domésticas, como buenas amas de casa, esposas y madres, Valerio Máximo recogió otro caso célebre sobre Hortensia, otra mujer se recurrió a su propia defensa ejerciendo de abogada y siendo liberada casi en su totalidad de la multa que había sido impuesta a las matronas, caso que defendió Hortensia. Máximo sin embargo deja claro que según su parecer esta actuación de la mujer se manifestaba en contra de la naturaleza de la mujer. Este caso ocurrió en el año 42 a.C.

En Italia, por la misma época que nos ocupa, Lucrezia Marinella, mujer educada, líder intelectual y escritora, con el apoyo de su entorno familiar pudo escapar al destino de la mayoría de sus coetáneas, el matrimonio o el convento. Su formación presenta un amplísimo registro de conocimientos: música, filosofía, ética y ciencias naturales. En esta línea de escritos que se mostraron como reacciones a las condiciones sociales de las mujeres en Europa occidental a partir de los años renacentistas, Marinella desarrolló magistralmente un tratado argumentativo en respuesta al escrito sobre los defectos de las mujeres de Giuseppe Passi. Fue publicado en el año 1600 y reeditado en el 1601. Las reminiscencias de su publicación, ya sea por la primera parte del título o del rescate de la argumentación, a aquel de Henricus Cornelius Agrippa *De nobilitate et praexcellencia foeminei sexus* (1529), alertan sobre su defensa basada en la reafirmación del principio de igualdad en términos de intelectualidad y moralidad de las mujeres.

2.2.2. Orden natural de Dios y la Corona

Si bien en Inglaterra ya en el siglo XVI se generó la ruptura con el poder papal, en España se reafirmaba la iglesia católica romana y su supeditación a la autoridad del Papa mediante las actuaciones implementadas bajo el Concilio de Trento en el año 1545 y que marcaron los movimientos de la Contrarreforma en respuesta a los avances de las reformas protestantes iniciadas por Lutero. Estas actuaciones pretendían afianzar el poder papal y de la iglesia católica en peligro ya según se suscitaban continuamente guerras causadas, entre otras, por las divisiones religiosas que hacían peligrar también el poder político del emperador Carlos V del Sacro Imperio Romano Germánico y I de España (nieto de los Reyes Católicos), en continuas guerras con Francia y otros reinos europeos, ante el temor de perder territorio frente al Imperio Turco Otomano, las estipulaciones político-religiosas establecidas ya durante el reinado de los Reyes Católicos, una monarquía bajo una sola fe cristiana, cobró una especial urgencia ante las amenazas del avance del mencionado imperio y de los amplios sectores luteranos reformistas. La Contrarreforma entonces, no solo tuvo que ver con los asuntos políticos o con unos meros trámites religiosos, sino que significó todo un movimiento en aras de unificar a los fieles de la fe católica y a sus dirigentes eclesiásticos y al mismo tiempo, todos estos, súbditos de una sola Corona. Entre sus consecuencias se encuentra una fuerte imposición de medidas basadas en las doctrinas cristianas redefinidas o bien, reforzadas, que se tradujeron en unos códigos de comportamiento exigidos desde el seno sociopolítico de las sociedades que en caso de ser transgredidos comportarían graves consecuencias para sus detractores. Esta agenda monárquica hispana ya había sido comenzada por los Reyes Católicos con las contiendas en favor de la unificación de los reinos de España, añadiendo asimismo la ampliación de territorios bajo su poder con las nuevas

conquistas trasatlánticas en el continente americano e islas cercanas. De el sentido en que se dirigían estas actuaciones políticas, religiosas, sociales, económicas e intelectuales también, se desprende el hecho de la identificación de unos “Otros”, aquellos que fuera de las líneas establecidas por las leyes eclesiásticas así como las de la autoridad real, serían considerados incompatibles con la convivencia entre “Nosotros”. La “limpieza de sangre” llevada a cabo en los reinos de España suponía la conversión obligatoria al catolicismo de moriscos (musulmanes) y judíos viviendo en España, y quienes en caso de negarse serían expulsados de la península, dándose la orden de expulsión definitiva para los judíos en el 1492. Según veremos más adelante se constituyeron en esta categoría de los “otros”, las mujeres *fuera de la ley*, la “*bad woman*”, esto es, la “*mala mujer*”³⁰, y los gitanos, dos identidades esenciales en nuestra investigación en torno a Carmen.

La Inquisición española, establecida en la Corona de Castilla en el año 1478, que aunque existió como Inquisición pontificia desde el 1249 no tuvo la repercusión de la institución posterior, era controlada por el reinado por encima de la autoridad eclesiástica y ejerció como tribunal ante las ofensas de herejías que amenazaban las uniones política y religiosa, en este caso profesar la fe judía o musulmana antes mencionada, y se extendieron las consideraciones delictivas a la práctica de la brujería, el protestantismo, la ofensa verbal contra las doctrinas o blasfemias, y delitos contra la moral como la homosexualidad y la bigamia.

Las señales de herejía o desobediencia habrían de ser leídas en el cuerpo, prestándose esta disposición a la vigilancia y la censura a serias malinterpretaciones que debían ser evitadas

³⁰ GASPAR DE ALBA, Alicia: *[Un]framing the “bad woman”: Sor Juana, Malinche, Coyolxauhqui, and other rebels with a cause*, Texas, University of Texas Press, 2014, p. 1.

salvaguardando las formas. El oficial de la corte de Felipe IV Juan de Quiñones, en una carta del 1632 dirigida al inquisidor Fray Antonio de Sotomayor, adjudicó un hecho de la fisiología femenina como señal corporal para identificar a un judío,

...entre otras maldiciones que padece [la raza judía] corporeal y espiritualmente, dentro y fuera de su cuerpo, por haber perseguido el verdadero Mesías Christo nuestro redentor, hasta ponerlo en una cruz, que todos los meses muchos dellos padecen flujo de sangre por las partes posteriores, en señal perpetua de ignominia y oprobio...quedaron con esta mácula, plaga y señal perpetua y todos sus descendientes afectos a ella que cada mes padeciessen flujo de sangre como las mujeres...³¹

El cuerpo de la mujer, que en castellano tiene la significación también de esposa— por un lado la condición biológica determinada por el sexo y por otro, la condición de *mujer de* (un hombre)— contenía las ansiedades culturales que se manifestaban en la sociedad, española y europeas de la época. La Bula papal de Inocencio VIII, la cual dio pie a las investigaciones que dieron como resultado el *Malleus Maleficarum* en el 1486 de los dominicos Kramer y Sprenger expresa,

Nos anhelamos con la más profunda ansiedad, tal como lo requiere Nuestro apostolado, que la Fe Católica crezca y florezca por doquier, en especial en este Nuestro día, y que toda depravación herética sea alejada de los límites y las fronteras de los fieles, y con gran dicha proclamamos y aun restablecemos los medios y métodos particulares por cuyo intermedio Nuestro piadoso deseo pueda obtener su efecto esperado, puesto que cuando todos los errores hayan sido desarraigados por Muestra diligente obra, ayudada por la azada de un providente agricultor, el celo por nuestra Santa Fe y su regular observancia que darán impresos con más fuerza en los corazones de los

³¹ DOPICO BLACK, Georgina.: *Perfect wives, other women: adultery and Inquisition in early modern Spain*, Durham & London, Duke University Press, 2001, pp. 28-29.

fieles. Por cierto que en los últimos tiempos llegó a Nuestros oídos, no sin afligirnos con la más amarga pena, la noticia de que en algunas partes de Alemania septentrional, así como en las provincias, municipios, territorios, distritos y diócesis de Magancia, Colonia, Tréveris, Salzburgo y Bremen, muchas personas de uno y otro sexo, despreocupadas de su salvación y apartadas de la Fe Católica, se abandonaron a demonios, íncubos y súcubos, y con sus encantamientos, hechizos, conjuraciones y otros execrables embrujos y artificios...³²

Y en el propio *Malleus*, documento que sirvió de manual para la persecución y castigo de practicantes de la brujería, podemos constatar la semejanza trazada entre el sexo femenino y el demonio estableciendo así un paralelismo reflejo del miedo a esta condición natural de las mujeres en la conciencia colectiva,

En cuanto a la primera pregunta, por qué hay una gran cantidad de brujos en el frágil sexo femenino, en mayor proporción que entre los hombres; se trata en verdad de un hecho que resultaría ocioso contradecir, ya que lo confirma la experiencia, aparte del testimonio verbal de testigos dignos de confianza. Y sin menoscabar en manera alguna un sexo en el cual Dios siempre ha hallado gran gloria por el hecho de que Su poderío pudiera difundirse, digamos que distintos hombres atribuyeron diversas razones a este hecho, aunque coinciden en principio. Por lo tanto es conveniente, para admonición de las mujeres, hablar de esto, y la experiencia demostró muchas veces que se muestran ansiosas por oírlo, siempre que se exponga con discreción. Pues algunos hombres sabios proponen esta razón: que hay tres cosas en la naturaleza: la Lengua, un Eclesiástico y una Mujer, que no saben de moderación en la bondad o el vicio, y cuando superan los límites de su condición llegan a las más grandes alturas y a las simas más profundas de bondad y vicio. Cuando están gobernadas por un espíritu bueno, se exceden en virtudes; pero si éste es malo se dedican a los peores vicios...Y de la maldad de las mujeres se habla en Ecclesiasticus, XXV: “No hay cabeza superior a la de una serpiente, y no hay ira superior a la de una mujer.

³² HEINRICH, Kramer y JACOBUS, Sprenger: *Malleus Maleficarum*, p. 4. Recuperado de: <http://www.malleusmaleficarum.org/downloads/MalleusEspanol1.pdf>

Prefiero vivir con un león y un dragón que con una mujer malévola". Y entre muchas otras cosas que en ese lugar preceden y siguen al tema de la mujer maligna, concluye: todas las malignidades son poca, cosa en comparación con la de una mujer. Por lo cual San Juan Crisóstomo dice en el texto: "No conviene casarse" (San Mateo, xix): ¡Qué otra cosa es una mujer, sino un enemigo de la amistad, un castigo inevitable, un mal necesario, una tentación natural, una calamidad deseable, un peligro doméstico, un deleitable detrimento, un mal de la, naturaleza pintado con alegres colores! Por lo tanto, si es un pecado divorciarse de ella cuando debería mantenerse, es en verdad una tortura necesaria. Pues o bien cometemos adulterio al divorciarnos, o debemos soportar una lucha cotidiana. En su segundo libro de La retórica, Cicerón dice: "Los muchos apetitos de los hombres los llevan a un pecado, pero el único apetito de las mujeres las conduce a todos los pecados, pues la raíz de todos los vicios femeninos es la avaricia". Y Séneca dice en sus Tragedias: "Una mujer ama u odia; no hay tercera alternativa. Y las lágrimas de una mujer son un engaño pues pueden brotar de una pena verdadera, o ser una trampa. Cuando una mujer piensa a solas, piensa el mal".³³

Delumeau se refiere al discurso oficial que sobre las mujeres existía entre los siglos XVI y XVII y que explican las sospechas sembradas en las mentes de todo individuo que hacían contener el ser de las mujeres y que se manifestaban en esas distintas ansiedades que se exacerbaban como veremos en las expresiones culturales, artísticas e intelectuales a lo largo del siglo XIX en la figura de la *femme fatale* como consecuencia tanto de las agendas religiosas, como de la políticas y sociales de Europa en los años de la Contrarreforma. Desde los discursos teológicos, hasta los científicos, los de legislaciones civiles y los intelectuales en general, se reforzaron estas "generalizaciones acusadoras"³⁴ de las que a duras penas comenzaron a deshacerse las sociedades occidentales ya comenzado el siglo XX. Según el

³³ KRANER, Heinrich & SPRENGER, Jacobus : *Malleus Maleficarum*, cit. pp. 47-49.

³⁴ DELUMEAU, Jean: *El miedo en Occidente* (Trad. Mauro Armiño), Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2012, p. 401.

estudiosos franceses proliferaron extensamente en Europa a lo largo de los siglos XIV al XIX expresiones textuales indicativas del fenómeno que se dio en estas sociedades en la época de Petrarca, en la que “los cristianos más celosos toman conciencia de los múltiples peligros que amenazan a la iglesia”³⁵; y uno de éstos lo constituían las mujeres.

En la Sevilla de *Carmen*, la ciudad española en la que se desarrolla la historia que nos ocupa, cuna de intrigas, curiosidades, excentricidades y exotismo a los ojos de intelectuales, escritores y viajeros del siglo XIX, en el siglo XVII, se dan esas coyunturas históricas y sociales que proyectan los esquemas heredados a los que venimos refiriéndonos. La historiadora Mary Elizabeth Perry se acerca a ciertas características que coinciden en las consideraciones colectivas en torno al sexo femenino en los siglos XVI y XVII,

El género actuó con tanta eficacia en la imposición del control sexual sobre las mujeres en esta ciudad porque las propias mujeres se lo imponían a sí mismas. La vergüenza, la conciencia mediterránea de la vergüenza, movía mucho más a las mujeres a interioridad las restricciones de género que el honor a los hombres a restringir su propia sexualidad... Muchos hombres de iglesia consideraban que las mujeres seductoras eran la causa de todos los pecados de fornicación.³⁶

Se ha insistido en la Inquisición como eje controlador de las vidas de los súbditos del reino, y en especial de las mujeres, a causa de la creencia de su esencia imperfecta consolidada en las doctrinas del catolicismo, de manera que las agencias religiosas y laicas funcionaban en torno a tales consideraciones, partiendo de los lenguajes de contención de los textos de la época, a falta de medios de comunicación como hoy los conocemos, y de

³⁵ DELUMEAU, Jean: *El miedo en Occidente*, cit. p.390.

³⁶ PERRY, Mary Elizabeth: *Ni espada rota ni mujer que trota*, cit. pp., 123-124.

instituciones como la del matrimonio, actuando “como antídoto para la inmoralidad”³⁷. En la España de los siglos XVI y XVII estos estatutos venían perfilándose ya sobretodo desde el siglo XV con la acentuación de las unificaciones político-religiosas de los reinos en uno solo. Juan Luis Vives escribió, en el tratado *Instrucción de la mujer cristiana* (1524-28), sobre el comportamiento de las mujeres, introduciendo el elemento de la importancia de la educación para éstas mas no vislumbrando un destino ajeno al del hogar, lo siguiente,

En la edad que la muchacha pareciere tener habilidad para aprender, comiéndole a enseñar cosas que convengan al culto del ánima y en ponerla en cosas de virtud, y juntamente en el gobierno de la casa y hacienda de sus padres; y esto hágase poco a poco, conformes a su edad, en lo cual yo no determino tiempo alguno señalado o cierto, como quiera que muchas veces suple la discreción lo que falta en los años. Algunos quisieron que se comenzase a los siete años, y de este parecer veo que fueron Aristóteles y Eratóstenes, otros que a los cuatro o cinco (como fueron Crispo y Quintialino); yo deixo totalmente el cuidado de esa determinación a los padres, los cuales, con su prudencia y discreción, mirarán la calidad y la manera de la muchacha, y sobre ello harán lo que mejor les pareciere... Aprenderá, pues, la muchacha, juntamente letras, hilar y labrar, que son ejercicios muy honestos que nos quedaron de aquel siglo dorado de nuestros pasados, y muy útiles a la conservación de la hacienda y la honestidad, que debe ser el principal cuidado de las mujeres... Hágote saber que el pensamiento de la mujer no es firme; movable es y ligero, y en poco espacio de tiempo corre mucha tierra, y a veces mala y llena de cien mil riscos mortales... La reina doña Isabel, mujer del Rey Católico don Fernando, quiso que todas sus cuatro hijas, de las cuales las dos fueron reinas de Portugal, la tercera vemos en España, madre del emperador Carlos, rey nuestro, la cuarta es mujer de Enrique octavo, rey de Inglaterra, supiesen hilar, coser y labrar... Veo algunos tener por sospechosas a las mujeres que saben letras, pareciéndoles que es echar aceite en el fuego, dándole a ellas avisos, añadiendo sagacidad a la malicia natural que algunas tienen. Yo por mi no aprobaría ni querría ver a la mujer astuta y sagaz en mal leer en aquellos libros que abren camino a las maldades y desencaminan las virtudes a la honestidad y

³⁷ PERRY, Mary Elizabeth: *Ni espada rota ni mujer que trota*, cit. p., 61.

bondad; pero que leas buenos libros compuestos por santos varones, los cuales pusieron tanta diligencia en enseñar a los otros a bien vivir como ellos vivieron, esto me parece, no sólo útil, mas aun necesario... No hay mujer buena si le falta crianza y doctrina: ni hallaréis mujer mala sino la necia, y la que no sabe y no considera cuán gran bien es la castidad, y no piensa en la maldad que hace si la pierde, ni cuán incomparable es el bien que trueca a ferias de una falsa apariencia de placer torpe, breve y luego precedero, y no mira cuántos males trae a su casa en lanzar de sí la bondad virginal, ni examina cuán vana, cuán loca, cuán bestial cosa es el placer del cuerpo, por el cual no se debía mover un dedo de la mano, cuanto más perder el mayor y más apreciado bien que se pueda hallar en la mujer... La doncella que por letras hubiere aprendido tener ojo a estas cosas y otras semejantes, habiendo fortalecido su alma con estos santos avisos, no temerá los combates del enemigo tentador, ni se inclinará a rendir su bondad al demonio; y si por malos de sus pecados cae, y que tantos buenos consejos, amonestaciones, reprensiones y castigos no la pudieron valer, allí podréis ver cuán perdida fuera sin ellos.³⁸

De aquí se desprenden varios puntos a señalar que tienen que ver tanto con las creencias como con las prácticas ante tales doctrinas de la religión que funcionaba en paralelo a la ley secular y conformaban así el orden social: primero, las referencias clásicas paternalistas que fueron pilares en las doctrinas de la iglesia en el Renacimiento, señalando Vives a Aristóteles, Eratóstenes, Crispo y Quintiliano; en segundo lugar, parecíamos el juicio moral de las tareas que deben aprender las niñas para constituirse en mujeres virtuosas; en tercer lugar, el pensamiento de las mujeres según Vives debe ser guiado y adoctrinado pues es “movible” y “ligero”, y de aquí que en términos generales se asumiese una postura condescendiente ante las mujeres como seres dependientes de las enseñanzas de los "santos varones" sobre cómo vivir de forma ejemplar; el cuarto punto deviene de este anterior en el hecho de la importancia de qué se debe permitir leer a las mujeres, no apuntando hacia una libertad en la

³⁸ VIVES, Luis, citado por ARCHER, Robert: *Misoginia y defensa de las mujeres: antología de textos medievales*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2001, pp. 173-175.

educación de las mujeres sino a letras selectas que conduzcan a lo que en este tratado se enfatiza; quinto, el cuerpo y el reino de lo sensorial ligado al placer y a la sexualidad una vez más se señalan como desviaciones del camino de la virtud y de la salvación; y por último no bastarían “consejos”, sino “castigos” y “amonestaciones” para hacer valer los códigos morales y legales impuestos.

Juan de Espinosa dedica el *Diálogo en laude de las mujeres* (1580) a la emperatriz María de Austria, hija de Carlos V y hermana del rey de España Felipe II. En su escrito propone ciertas connotaciones negativas relativas al reino de lo corpóreo, lo sensorial, como contrapunto al reino de la espiritualidad y de la sabiduría, es decir, las capacidades intelectuales, y, como hemos visto y continuaremos viendo, adjudicadas éstas generalmente a las capacidades del hombre más que de las mujeres,

Pero los buenos y sabios príncipes, que tienen por cosas bajas y serviles las que pertenescen al cuerpo (común con los brutos animales), y por muy altas y gloriosas aquellas del ánimo (que con los spíritus celestiales tenemos común), gózanse y reciben de mejor gana, y sin proporción con mayor deleite, los presentes de doctrina y virtud que los que de la Fortuna dependen. Por lo cual, considerando yo, y siendo al mundo tan manifiesto, cuánto el ánimo de V. Majestad sea remoto de las cosas mundanas, y de todo punto aplicado a aquellas que con aeterna e incomparable gloria para siempre han de durar, he determinado dedicarle el presente *Diálogo*, acompañado de verdaderas y ejemplares historias y doctrina, sentencias de filósofos y autoridades de la Escritura Sagrada, todas enderezadas al fin de la virtud, en honra y loor de las mujeres, y particularmente en confusión de aquellos hombres que con precipitosos deseos, ciega codicia y torpe ignorancia

suelen airarse no solamente con las propias mujeres cuando les acaesce parir hijas, mas aun con la divina Providentia y bondad que lo permite.³⁹

Espinosa hace énfasis en “los bienes de la doctrina”, que, como conjunto de enseñanzas, la monarquía hispánica y las autoridades eclesiásticas se empeñaron en defender a ultranza. Aquí, Espinosa habla en laude hacia las mujeres que han sido capaces de acoger tales doctrinas y ejemplarizar a través de ellas el virtuosismo femenino que celebra en sus palabras, basándose, así como lo hicieron los demás teóricos del periodo, en las sagradas escrituras y en los postulados filosóficos clásicos que sustentaban las agendas vigentes del reino. en esta obra, como en tantas otras de las cuales algunas hacemos mención, se manifiesta la necesidad de resaltar las actitudes de las buenas mujeres en contraposición a las malas, haciendo de estas dos categorías una dualidad de lucha constante ante la inminencia de ser, como un género masificado, catalogado según unas conductas negativas que habrían de mantenerlas en el filo de la vida social, o, de otra manera, ser desterradas de la vida social en comunidad. Por otra parte, el autor refuta a través del personaje de Filalites ciertas nociones negativas que expresa su interlocutor, Filodoxo, como por ejemplo, la que tiene que ver con la decepción que suponía para un hombre de su tiempo tener hija en vez de varón heredero, culpando en tal caso, a la mujer esposa. Así como este ejemplo, hace numerosas defensas en favor de mujeres de la historia y de la mitología, como en el caso de Medea, considerada una de las imágenes terribles con figura de mujer por asesinar a sus propios hijos, a quien defiende Espinosa, considerándola desesperada por el desamparo y la traición de su esposo Jasón.

³⁹ DE ESPINOSA, Juan: *Diálogo en laude de las mujeres*, pp. 8-9. Recuperado de: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista17/Textos/01_Dialogo_mujeres.pdf

En esta consideración de Espinosa nos acercamos a la obsesiva preocupación de clero y estado por la sexualidad femenina, como actividad corporal que para las mujeres se limitaba a la función reproductora de la maternidad, y en ningún caso con una función corporal ligada al placer, natural, sí, pero desde luego pecaminosa y por tanto condenable.

En el 1583, y ya comenzado el Concilio de Trento, indicativo de las ansiedades frente al protestantismo, Fray Luis de León publicó un tratado similar, en tanto que dirigido a las mujeres, casadas, por ser considerado el estado deseado en caso de no estar una mujer destinada a un convento, que trascendió los límites temporales del Renacimiento, insertándose en la memoria colectiva de las costumbres y frenando los vientos de cambio, como veremos más adelante en el presente capítulo. El estado de casada debería ser de *perfecta* casada, lo contrario desnaturalizaría a una mujer porque

... el ser honesta una mujer no se cuenta ni debe contar entre las partes de que esta perfección se compone, sino antes es como el sujeto sobre el cual todo este edificio se funda, y, para decirlo enteramente en una palabra, es como el ser y la substancia de la casada; porque, si no tiene esto, no es ya mujer, sino alevosa ramera y vilísimo cieno, y basura lo más hedionda de todas y la más despreciada.⁴⁰

Añade sobre la categoría *perfecta*, lo cual se desprende como en tantos otros casos de pensamientos, usos y costumbres de la época del libro Genesis 2, que la mujer no debe

... empeñar a su marido y meterle en enojos y cuidados, sino en librarle del y en serle perpetua causa de alegría y descanso... Dios, cuando quiso casar al hombre, dándole mujer, dijo:

⁴⁰ DE LEÓN, Fray Luis: *La perfecta casada*, cit. p. 41.

«Hagámosle un ayudador su semejante» (Gén, 2); de donde se entiende que el oficio natural de la mujer, y el fin para que Dios la crió es para que sea ayudadora del marido, y no su calamidad y desventura; ayudadora y no destructora. Para que la alivie de los trabajos que trae consigo la vida casada, y no para que añadiese nuevas cargas... que le ha de pagar bien, para que se entienda que no es gracia y liberalidad este negocio, sino justicia y deuda que la mujer al marido debe, y que su naturaleza cargó sobre ella, criándola para este oficio, que es agradar y servir, y alegrar y ayudar en los trabajos de la vida y en la conservación de la hacienda a aquel con quien se desposa; y que como el hombre está obligado al trabajo del adquirir, así la mujer tiene obligación al conservar y al guardar; y que aquesta guarda es como paga y salario que de derecho se debe a aquel servicio y sudor; y que como él está obligado a llevar las pesadumbres de fuera, así ella le debe sufrir y solazar cuando viene a su casa, sin que ninguna excusa le desobligue.⁴¹

De la misma manera que hemos visto en Vives extiende, una referencia a los escritos aristotélicos⁴², en este caso en particular al poeta Hesíodo que cita el filósofo griego cuando añade que “donde dice bien un poeta que los fundamentos de la casa son la mujer y el buey: el buey para que are y la mujer para que guarde.”⁴³

Humanistas como Vives y de León ayudaron a concentrar en escritos muy relevantes para la sociedad renacentista en España los modos y contenidos de la educación de las mujeres, deberes y obligaciones del genero femenino en completo que aunque se esperaba la virtuosidad en los varones igualmente no se encuentra que a alguna mujer se le hubiese

⁴¹ DE LEÓN, Fray Luis: *La perfecta casada*, cit. pp. 49-51.

⁴² ARISTÓTELES: *La Política*, p.6. Recuperado de ISBN: 978-2-36668-982-2. Aristóteles escribe: “Estas dos primeras asociaciones, la del señor y el esclavo, la del esposo y la mujer, son las bases de la familia, y Hesíodo lo ha dicho muy bien en este verso: «La casa, después la mujer y el buey arador;»”.

⁴³ DE LEÓN, Fray Luis: *La perfecta casada*, cit. p. 41.

ocurrido dirigirse al género masculino con las verdades acerca de su educación y proceder. Las leyes de mujeres y hombres las hacían los hombres.

En esta tradición surgió la obra de María de Zayas y Sotomayor, como un referente de los primeros escritos en España, añadiendo la dificultad sabida para que una mujer fuese respetada como escritora de profesión al igual que en otras principales ciudades europeas, que sugieren reclamos que hoy han sido considerados como feministas en el sentido en que expresan una queja ante los yugos de las mujeres. En su obra del Siglo de Oro Español *Novelas ejemplares y amorosas* (1637), se dirige al lector no sin antes manifestarse esa necesaria advertencia que indica que quien escribe es una mujer, asunto que encontramos tanto en escritos de la misma época, incluso posteriores, tanto en España como en los que hemos observado provenientes de Inglaterra así como veremos en los franceses igualmente, indicativo de la audacia requerida por parte de las mujeres por osar dirigirse literariamente al público lector, el cual no vería bien tal valentía pues no era considerado el escribir oficio femenino, y menos aún si éste denunciaba comportamientos en detrimento de las mujeres por parte de los hombres,

¿Quién duda, Lector mío, que te causara admiración que una mujer tenga despejo, no sólo para escribir un libro, sino para darle a la estampa, que es el crisol donde se averigua la pureza de los ingenios? Porque hasta que los escritos se gozan en las letras de plomo no tienen valor cierto, ni firmeza, por ser tan fáciles de engañar los sentidos; que [a] la fragilidad de la vista suele pasar por oro macizo lo que a la luz del fuego es solamente un pedazo de bronce afeitado.

¿Quién duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyan a locura esta virtuosa osadía de sacar a luz mis borroneos siendo mujer, que en opinión de algunos necios es lo mismo que una cosa incapaz? Pero cualquiera, como sea no más de buen cortesano, ni lo tendrá por novedad ni lo

murmurará por desatino, porque si esta materia de que nos componemos los hombres y las mujeres, ya sea un trabazón de fuego y barro, o ya una masa de espíritus y terrones, no tiene más nobleza en ellos que en nosotras; si es una misma la sangre, los sentidos, las potencias, y los órganos por donde se obran sus efectos son unos mismos, la misma alma que ellos (porque las almas ni son hombres, ni mujeres), ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo?

Esto no tiene, a mi parecer, más respuesta que su impiedad o tiranía en encerrarnos y no darnos maestros, y así, la verdadera causa de no ser las mujeres doctas no es defecto del caudal, sino falta de la aplicación, porque si en nuestra crianza, como nos ponen el cambrey en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizás más agudas, por ser de natural más frío, por consistir en humedad el entendimiento, como se ve en las respuestas de repente y en los engaños de pensado; que todo lo que se hace con maña, aunque no sea virtud, es ingenio.⁴⁴

A continuación de Zayas hace mención de varias mujeres insignes de la historia de la humanidad, que si a falta de poder dar crédito a sus palabras invita a los lectores a reflexionar sobre el virtuoso quehacer de éstas.

Así lo hizo también Olivia de Sabuco en la dedicatoria al Rey en su *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre, no conocida ni alcanzada de los grandes filósofos antiguos: la cual mejora la vida y salud humana* (1587),

Diome esta osadía y atrevimiento aquella ley antigua de alta caballería, a la cual los grandes señores y caballeros de alta prosapia, de su libre y espontánea voluntad se quisieron atar y obligar, que favorecer siempre a las mujeres en sus aventuras. Dime también atrevimiento aquella ley natural de la generosa magnanimidad que siempre favorece a los flacos y humildes, como

⁴⁴ DE ZAYAS Y SOTOMAYOR, María: *Novelas amorosas y ejemplares*, pp. 361-362. Recuperado de: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/Textos/04_Zayas.pdf

destruye a los soberbios. La magnanimidad natural y no aprendida del león (rey y señor de los animales) usa de clemencia con los niños y con las flacas mujeres, especial si postrada por tierra tiene osadía y esfuerzo para hablar, como tuvo aquella cautiva de Getulia, huyendo del cautiverio por una montaña, donde había muchos leones, los cuales todos usaron con ella de clemencia y favor, por ser mujer y por aquellas palabras que osó decir con gran humildad.⁴⁵

Un desafío en toda regla lo ejerció Luisa Ignacia Roldán, *La Roldana*, en la Sevilla del siglo XVII, cuando se negó a seguir el comportamiento adecuado de una señorita a quien le era negado el permiso paterno para casarse con el hombre a quien había elegido como esposo. Es la primera escultora reconocida como tal profesionalmente en un oficio de hombres en dicho periodo. El Barroco español por entonces pretendió llegar a la sensibilidad de los fieles mediante las imágenes religiosas que le invitaran a empeñar sus emociones en la fe y moral cristianas. Así, el arte quedaba al servicio de la corona y la iglesia, persuadiendo a través de los sentidos, pero al ámbito de la sensibilidad que correspondía a la parte noble de la dualidad humana: el alma. En esta primicia estética se desarrolló la obra de Luisa Roldán en el taller de su padre, el escultor Pedro Roldán. De todas formas se casó con Luis Antonio de los Arcos, quien también se desempeñaba como colaborador en el taller de Roldán, mediante un auto judicial que le permitió salir de la tutela paterna y llevar a cabo el matrimonio legalmente. Su firme decisión de no mendigar por la autorización de su padre, le condujo a romper sus lazos familiares y sociales y renunciar así al bienestar profesional que le brindaría continuar trabajando en el próspero taller familiar. Por otra parte sin embargo, tal escisión le brindó la oportunidad de si bien bajo enormes sacrificios, seguir labrando su obra artística y profesión como escultora bajo su nombre y no oculto tras el nombre de su padre. El carácter

⁴⁵ BALLTRONDE, Mònica: “La nueva filosofía de la naturaleza del hombre de Olivia de Sabuco”. *Athenea Digital*, 10: p.259. Recuperado de: <http://antalya.uab.es/athenea/num10/sabuco.pdf>

creativo y la voluntad se manifestaron entonces en el reconocimiento que de ella y su obra han quedado para la historia.

En el contexto de un imperio español enfrentado a demás poderes políticos europeos, de una economía poco a poco pero firmemente encaminada hacia el capitalismo, de profundas crisis religiosas y de procesos de urbanización y cambios demográficos marcados por inmigrantes venidos del campo hacia las ciudades, es que identificamos los roles de las mujeres como supeditados a esas fuerzas de poder controladores a la vez que la presencia de nacientes querellas en contra de éstas reclamando principalmente la educación y que a medida que irán avanzando las ideologías de los siglos posteriores cobrarían aún mayor relevancia. El orden de Dios y de la Corona se verán cuestionados en los largos años subsiguientes por el orden del hombre, y detrás de esta premisa, la querella ante el reclamo del orden de las mujeres también.

De forma cínica existía la doble moral de la tolerancia a una prostitución legal, regulada también por los hombres, como un mal necesario en una sociedad que necesitaba que el hombre liberara sus continencias pecaminosas pero no a través de la mujer casta sino mediante la mujer desviada que servía de expiación de los vicios sociales, la sexualidad como uno de ellos. Como el padre de familia, existía el padre de burdel. Los burdeles, llamados en este periodo *mancebías*⁴⁶, eran administrados por el padre de burdel, figura masculina que regulaba el ejercicio de la prostitución y las mujeres que la practicasen fuera de sus edictos suponía un grave peligro social, por una parte por no estar regulada por las inspecciones

⁴⁶ MORENO MENGÍBAR, Andrés & VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco: “Poderes y prostitución en España (siglos XVI-XVII). El caso de Sevilla:”. *Criticón*, 69: 33-49, 1997. Recuperado de: http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/069/069_035.pdf p. 33.

médicas obligatorias ante amenazas a la salubridad pública como la sífilis, y por otro, por desviar las ganancias a sí mismas en lugar de estar destinadas a las autoridades que regulaban la prostitución. En el año 1570 se estipularon una serie de ordenanzas que reforzaron tales regulaciones bajo el reinado de Felipe II. Se hicieron efectivas en los gobiernos municipales de Sevilla pero se extendieron como vigentes a todos los reinos de España.

El reino de España se involucró en la Guerra de los Treinta Años europea (1614-1648); una guerra que arrastró a los europeos a tres décadas de enfrentamientos bélicos principalmente entre las facciones católicas y las protestantes. En este conflicto España salió reforzada como primera potencia europea.

También fue esta una época de apogeo cultural, manifestado en lo que ha sido denominado el Siglo de Oro Español que abarcaría desde finales del siglo XV hasta finales del XVII. Este pertenece la obra de la antes mencionada María de Zayas y Sotomayor, Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Lis de Góngora, Cristóbal de Castillejo, Fernando de Rojas, Pero Mexia, Santa Teresa de Ávila o de Jesús, como hacía llamarse a sí misma, entre muchos otros y pocas otras. Teresa de Ávila desafió, dentro del espectro de su profunda religiosidad y compromiso con las reformas de la iglesia católica, las expectativas de la mayoría masculina e inquisidora. La institución eclesiástica vigilaba de cerca sus escritos y sospechaba de las experiencias místicas que describía. Su personalidad resoluta y sus acciones contundentes, viajando en lugar de elegir el enclaustramiento, fundando órdenes, escribiendo sus experiencias y reflexiones, le hicieron ser objetivo de mira de sus coetáneos.

Entre estas pocas destacaría también una monja nacida en Méjico, Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1995), hija de padre vasco y madre mexicana, quien ha merecido la atención de tantos estudiosos y se ha trazado a partir de ella una denuncia al trato a las mujeres de su tiempo, por ser ella misma extraordinaria mujer de letras en la América colonial conquistada por España. Estos versos demuestran lo aquí expuesto,

Redondillas

Arguye de inconsecuentes el gusto y la censura de los hombres, que en las mujeres acusan lo que causan

Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sóis la ocasión
de lo mismo que culpáis:

 sí con ansia sin igual
solicitáis su desdén;
¿por qué queréis que obren bien
si las incitáis al mal?

 Combatis su resistencia,
y luego con gravedad
decís que fué liviandad,
lo que hizo la diligencia.

 Parece quiere el denuedo
de vuestro parecer loco
al niño, que pone el coco,
y luego le tiene miedo.

 Queréis con presunción necia
hallar a la que buscáis,
para pretendida Thais,

y en la posesión Lucrecia.

¿Qué humor puede ser más raro,
que el que, falto de consejo,
él mismo empaña el espejo
y siente que no esté claro?

Con el favor y el desdén
tenéis condición igual,
quejándoos, si os tratan mal,
burlándoos, si os quieren bien.

Opinión ninguna gana,
pues la que más se recata,
si no os admite, es ingrata,
y si os admite, es liviana.

Siempre tan necios andáis,
que con desigual nivel
a una culpáis por cruel,
y a otra por fácil culpáis.

¿Pues cómo ha de estar templada
la que vuestro amor pretende,
si la que es ingrata ofende
y la que es fácil enfada?

Mas entre el enfado y pena
que vuestro gusto refiere,
bien haya la que no os quiere
y quejaos en hora buena.

Dan vuestras amantes penas
a sus libertades alas,
y después de hacerlas malas
las queréis hallar muy buenas.

¿Cuál mayor culpa ha tenido

en una pasión errada,
la que cae de rogada
o el que ruega de caído?

¿O cuál es más de culpar,
aunque cualquiera mal haga,
la que peca por la paga,
o el que paga por pecar?

¿Pues para qué os espantáis
de la culpa que tenéis?
Queredlas cual las hacéis
o hacedlas cual las buscáis.

Dejad de solicitar,
y después, con más razón,
acusaréis la afición
de la que os fuere a rogar.

Bien con muchas armas fundo
que lidia vuestra arrogancia,
pues en promesa e instancia
juntáis diablo, carne y mundo.⁴⁷

2.2.3. En los albores de la Revolución

El panorama político francés durante los siglos XVI y XVII nos ofrecen pistas sobre las consecuencias sociales de tal retrato genérico de la sociedad francesa. Al igual que en los demás reinos europeos que discutimos a lo largo de este capítulo, Francia había abrazado el absolutismo monárquico, reforzado, según habíamos visto en la introducción, después de la

⁴⁷ DE LA CRUZ, Sor Juana Inés: *Respuesta a Sor Filotea*, Barcelona, Red Ediciones, 2011, pp. 80-83.

Guerra de los Cien Años, bajo la monarquía de Luis XI a partir del año 1461. En estos largos años Francia e Inglaterra se vieron sumidos en repetidas guerras que parecían no tener fin y Francia padecía en este siglo XV terribles hambres y episodios de pestes, todos sucesos que la hicieron soportar una gran crisis social, económica y política. Son los tiempos bélicos que vivieron Juana de Arco y de Christine de Pizán, a quienes nos habíamos referido al principio del capítulo, mujeres que han trascendido a la historia en una época anónima para la mayoría de ellas. La primera, lideró un grupo armado que liberó Orleans de los ingleses. Pero en sucesivas batallas finalmente fue capturada y entregada a los ingleses, tras lo cual, fue acusada de hereje y hechicera por un tribunal de la Inquisición y, en consecuencia, quemada en la hoguera. Otros asuntos, que no eran solo los referentes a las prácticas que se dan en las guerras en cuanto a capturas de prisioneros, parecen tener que ver en el fatal desenlace de la vida de Juana de Arco; unos que tienen que ver con el atrevimiento de una mujer a asumir los roles masculinos. Acerca de Juana de Arco y de los sucesos que acontecieron después que la joven soldado librara del asedio de los ingleses a Orléans, la historiadora Mary Platt Parmele comenta,

¿Qué deberían hacer con este extraño ser, que clama poderes sobrenaturales? El Duque Regente de Bedford la denunció como una rebelde en contra del infante rey, y el Obispo de Beauvais como una blasfema e hija del diablo. ¡Nada podía estar más claro que su culpa en ambos cargos! Y el 13 de mayo de 1431, esta niña inspirada misteriosamente fue quemada a fuego lento en la plaza del mercado de Rouen. Y el “Rey Benévolo”, ¿dónde estaba mientras esto ocurría?⁴⁸

⁴⁸ PARMELE, Mary Platt: *A Short History of France*, Nueva York, Charles Scribner’s Sons, 1907, p. 126. Trad. Gloria García Arambarry: “*What should they do with this strange being, claiming supernatural powers? The Regent Duke of Bedford denounced her as a rebel against the infant king; and the Bishop of Beauvais as a blasphemer and child of the devil. Nothing could be clearer than her guilt upon both of these charges! And on the 13th of May, 1431, this mysteriously inspired child was burnt by a slow fire in the market-place of Rouen. And the “Gentle King”, where was he while this was happening?*”.

Con el reinado de Luis XI eliminando los restos feudales de la Edad Media, y la muerte de su sucesor Carlos VIII, su hijo, en las postrimerías del siglo XV, Francia puede decirse que se adentraba en la modernidad, confirmándolo con los acontecimientos que rodearon el reinado de Francisco I, sucesor de Luis XII ya comenzado el siglo XVI. Estos acontecimientos se han considerado factores determinantes en el curso que seguiría Europa en los años siguientes y que hemos estado viendo cómo afectaron en el panorama social de los reinos europeos: la muerte de Fernando el Católico en el 1516 dejó como heredero a su nieto Carlos, quien a su vez había heredado por parte de su padre Flandes y los Países Bajos. Por la parte de Fernando su abuelo heredó un vasto imperio: España, Nápoles, México y Perú, lo cual incluía fronteras más allá de los límites peninsulares europeos, y finalmente, tras la muerte de su abuelo paterno Maximiliano I en el 1519, heredaba la corona al Sacro Imperio Romano Germánico. Esto representaría una gran amenaza para las potencias francesa e inglesa competidoras de España en la hegemonía del poder en Europa y los territorios ultramar, de manera que Enrique VIII de Inglaterra y Francisco I de Francia se presentaron a la contienda por el poder del imperio Germánico puesto que en teoría cualquier príncipe europeo podría ser candidato a ello. Triunfó de todas formas el heredero español convirtiéndose en Carlos V del Sacro Imperio Romano Germánico.

En el ámbito cultural Francia experimentó las corrientes renacentistas italianas ya desde el siglo XV en gran parte por las influencias recibidas por el contacto cultural entre las dos potencias tras las campañas bélicas de Francia en Italia por parte de los monarcas Carlos VIII y de su sucesor Luis XII. Francisco I, y una vez ubicados ya en el siglo XVI, éste se vio como promotor de las corrientes humanistas que ya circulaban por entonces.

Por otra parte, la Reforma Protestante había calado intensamente en el reino francés provocando contiendas bélicas sucesivamente, entre ellas la conspiración que culminó en una sangrienta masacre de Hugonotes, como se les denominaba a los protestantes franceses, en el año 1598 tales sucesos experimentaron una pausa en su continuidad con uno de los tratados políticos edificados en el 1598, considerado según estudios histórico-filosóficos como uno de gran importancia en cuanto a las teorías de la tolerancia y permitieron la convivencia en paz durante unos años en la sociedad francesa, el Edicto de Nantes, promulgado por Enrique IV. y según este se permitía la práctica religiosa de ambas facciones, católicos y protestantes.

Hallamos dos publicaciones del siglo XVII que en el contexto anteriormente descrito resuenan literaria y socialmente puesto que denotan un espacio en el cual ciertas mujeres cultas y en el ámbito del humanismo circundante abrió la oportunidad para asumir posturas claras y definidas en torno a la posición de desigualdad de las mujeres. Estos son *La igualdad de hombres y mujeres*, escrito en el 1622 y *El sufrimiento de las damas* del 1626, ambos de la autoría de Marie de Gournay, prolífica escritora, ensayista, poeta, novelista (aunque en menor medida), editora y traductora, influenciada por su pensamiento humanista cristiano. Hemos de destacar que pese a las limitaciones para una mujer en cuanto a ejercer de escritora, a finales del siglo XVI de Gournay se dedicaba profesionalmente a dicha profesión, y toda su educación se dio como resultado de su voluntad autodidacta y el acceso que a las fuentes literarias tuvo de su familia, como aquella de Sor Juana Inés de la Cruz un siglo después en América. La identidad intelectual de de Gournay se vio claramente sincronizada con los debates en cuanto a las *querelles des femmes* que comenzaron a establecer un perfil de literatura feminista en el marco de las sociedades europeas del siglo XVII, salvando las controversias que han podido provocar adjudicar la categoría ‘feminista’ a su obra, dadas sus

posturas conservadoras en cuanto a asuntos religiosos y morales, como la castidad femenina que defendía, por ejemplarizar uno de ellos. Aún así, puede reconocerse como una de aquellos que expresarían esa ‘otra voz’⁴⁹ disonante entre los discursos dominantes, eminentemente patriarcales. Marie Le Jars de Gournay (1565-1645), hija de Guillaume le Jars, lejos de aspirar a la vida de la ‘perfecta casada’ o bien a la vocación religiosa, la otra alternativa para el arreglo del futuro de una hija de familia noble (modestamente noble en su caso), aspiraba a las profesiones que solo algunas pocas afortunadas mujeres de la alta nobleza podrían aspirar: los conocimientos universales, las letras, la cultura, la intelectualidad, esto es, los quehaceres del pensamiento humanista que generalmente estaban reservados para los hombres. No debería ser sorprendente su legado si consideramos la fuerza de voluntad y determinación que requerirían su autoformación, lejos de recursos que viabilizaran el interés insaciable que por su educación formal sentía. Se conoce que Michel de Montaigne ejerció una influencia vital en la vida y obra de Gournay una vez ella hubo leído sus *Ensayos*, y a quien la autora adoptó, en un sentido metafórico, como una figura paternal espiritual e intelectualmente⁵⁰. De Gournay, en definitiva, hizo de la escritura una carrera, lo cual confirmaría que superó los casi impenetrables muros de contención que opacaban las posibilidades para las mujeres de su época de adquirir una educación intelectual y menos aún subsistir mediante un trabajo remunerado derivado de dicha educación intelectual.

⁴⁹ HILLMAN, Richard & QUESNEL, Colette: *Apology for the woman writing and other works*, Chicago, Chicago University Press, 2002, p. 70.

⁵⁰ HILLMAN, Richard & QUESNEL, Colette: *Apology for the woman writing and other works*, cit. p. 79.

El año 1622 es el mismo en el que se publicó uno de los varios manuales que expresaban la ideología de comportamiento que se esperaba de las mujeres en los albores de la era moderna en Inglaterra, *Domestical Duties*, de William Gouge. El autor expresa que la unidad familiar constituye la unidad natural de los seres humanos, y como una que refleja en una escala menor, la estructura de las sociedades europeas, organizadas en estado e iglesia, británicas en este caso. Éste se refirió a la familia como “una pequeña iglesia y una pequeña mancomunidad”⁵¹.

Encarceladas, al igual que lo estuvo en varias ocasiones Margaret Fell Fox, Priscilla Cotton y Mary Cole se conectan con los reclamos de las autoras anteriores en el hecho de defender, en este caso, el derecho de las mujeres de predicar y formar parte de la administración de la Iglesia. Éstas son ejemplo de mujeres que durante las guerras civiles de los reinos ingleses tomaron la palabra para denunciar, muchas veces desde sus posturas radicales y religiosas, lo que consideraban agravios contra las mujeres, entre otros agravios contra la sociedad en general por parte de políticos, religiosos, jueces por ejemplo. Las autoras crearon un texto en conjunto mientras se hallaban presas en la cárcel de Exeter (uno de los lugares de castigo para mujeres cuáqueras activistas política y religiosamente), titulado *Volcamos nuestras conciencias y amonestaciones en los sacerdotes y laicos de Inglaterra* (1655)⁵², en el cual hallan en las Escrituras un sentido metafórico a ciertas expresiones que habían sido utilizadas en el contexto de la tradicional prohibición dirigida a las mujeres en

⁵¹ GOUGE, William: *Domestical Duties*, p. 9. Recuperado de: <http://www.chapellibrary.org/files/5413/7591/1550/otddu1.pdf>

⁵² COTTON, Priscilla & COLE, Mary (Trad. María Dolores Narbona Carrión), citado por TAILLEFER DE HAYA, Lidia: *Orígenes del feminismo*, cit. p. 40.

cuanto a ejercer como profetas de su credo religioso, dejando ver que la decisión de silenciar a las mujeres vendría de los hombres y no de Dios,

Dijistéis al pueblo que las mujeres no debían hablar en la iglesia (I Cor 14, 34), cuando no se puede hablar aisladamente de lo femenino, ya que todos somos uno- tanto hombres como mujeres- en Cristo Jesús. Lo que las Escrituras prohíben es la debilidad que implica la palabra mujer, lo demás lo habéis tergiversado vosotros, como seguís haciendo a causa de vuestra ignorancia. De hecho, las Escrituras dicen que todos y cada uno (I Cor 14, 31) de los miembros de la iglesia pueden profetizar, y vosotros juzgáis el que las mujeres puedan estar en la iglesia al igual que los hombres; lo que las Escrituras dicen es que la mujer no puede profetizar sin cubrirse la cabeza para no deshonrar a su cabeza (I Cor 11, 5). Ahora vais a descubrir lo que quiere decir esa cabeza.⁵³

Aún cuando el Renacimiento en los siglos XV y XVI, así como parte del XVII, no incluyó en su ideal humanista a la mujer, al menos en la práctica, sin duda planteó nuevas formulaciones en cuanto al ser humano de las que algunas mujeres pudieron apropiarse para defender la igualdad entre los géneros. En los nuevos pensamientos humanistas que se alejaban del teocentrismo, y paralelamente las ideas del protestantismo que sacudieron las ideas jerárquicas clericales y rompiendo dogmas en cuanto a la relación del creyente con Dios, se alojaron cuestionamientos que desembocarían en los debates en torno a la posición de las mujeres en todas estas nuevas concepciones. A pesar de esto, los modelos patriarcales seguían reforzándose tomando en cuenta sucesos como la contrarreforma católica. Los historiadores debaten también si la persecución de mujeres calificadas como brujas se relaciona a una reacción a la importancia del quehacer de muchas mujeres y si este hecho

⁵³ COTTON, Priscilla & COLE, Mary (Trad. María Dolores Narbona Carrión), citado por TAILLEFER DE HAYA, Lidia: *Orígenes del feminismo*, cit. p. 43.

constituiría una amenaza más dentro del imaginario del dominio patriarcal y religioso, acompañados estos de la apropiación por parte del género masculino de los saberes científicos, deviniendo éstos en profesiones restringidas a las mujeres, como el caso de la carrera de la medicina.

Entonces, la razón de ser de los señalamientos de los escritos de mujeres en el contexto de la sociedad inglesa así como en otras coetáneas tiene que ver con el esfuerzo que a lo largo de las últimas décadas del siglo XX se ha visto por parte de estudiosos de armonizar una visión histórica de los acontecimientos con aquellos materiales investigados en cuanto a la participación de las mujeres en dichos eventos políticos de importante trascendencia en la historia de las sociedades. En este sentido prestamos atención a las palabras de la historiadora Hughes quien ha expresado que la “atención al género puede enriquecer nuestra comprensión de los desarrollos políticos ampliamente estudiados”⁵⁴, y esto a la luz del enfoque que otorgamos al estudio del contexto en el que nació la figura de Carmen y de nuestro intento por escudriñar en las ideas que formaban las construcciones culturales del mismo.

⁵⁴ HUGHES, Ann: *Gender and the English Revolution*, cit. p. 25.

2.2.4. En los años de la Ilustración

*Sapere aude! ¡Ten valor para servirte de tu propio entendimiento! Tal es el lema de la Ilustración.*⁵⁵ Immanuel Kant.

Según historiadores que han mirado el siglo de la razón y las luces, desde sus comienzos a finales del siglo XVII, en una perspectiva más amplia, es que podemos valorar que este lema que Kant señala como “el lema de la Ilustración”, en las realidades cotidianas y en las políticas, dejó fuera a las mujeres como parte reconocida de esa sociedad que exigía las libertades fundamentales del ser humano. Mas sí es cierto que, aunque con incontables excesos de esfuerzos y padecimientos y muy lentamente, sirvió para que, bajo sus mismas fundamentaciones y argumentos, se levantaran reclamos afirmando que dichas libertades y derechos eran universales, y no particular de un género.

Ya desde la Ilustración encontramos manifestaciones que han sido consideradas como expresiones fundamentales del pensamiento que marcaría el sendero de los movimientos socio-políticos que han supuesto los cambios para los roles de las mujeres en las sociedades occidentales. Uno de éstos es *De l'égalité des deux sexes* de Poullain de la Barre, publicado en el año 1673, el cual habíamos señalado al comienzo de este capítulo. La obra de la Barre establece una premisa que expresa una de las bases fundamentales del movimiento

⁵⁵ KANT, Immanuel: *Contestación a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, S. L., 2012, p. 7.

feminista que se generó posteriormente y que contrasta drásticamente con la obra de Rousseau, *Emilio, o de la educación* (1762), en la cual el pensador expresaría,

En la unión de los sexos, concurre cada uno por igual al fin común, pero no de la misma forma; de esta diversidad surge la primera diferencia notable entre las relaciones morales de uno y otro. El uno debe ser activo y fuerte, y el otro pasivo y débil. Es indispensable que el uno quiera y pueda, y es suficiente con que el otro oponga poca resistencia. Establecido este principio, se deduce que el destino especial de la mujer consiste en agradar al hombre. Si recíprocamente el hombre debe agradarle a ella, es una necesidad menos directa; el mérito del varón consiste en su poder, y sólo por ser fuerte agrada. Convengo en que ésta no es la ley del amor, pero es la ley de la naturaleza, más antigua que el amor mismo. Si el destino de la mujer es agradar y ser subyugada, se debe hacer agradable al hombre en vez de incitarle; en sus atractivos se funda su violencia, por ello es preciso que encuentre y, haga uso de su fuerza. El arte más seguro de animar esta fuerza es hacerla necesaria con la resistencia. Uniéndose entonces el amor propio con el deseo, triunfa el uno de la victoria que el otro le deja alcanzar. De ahí el acometimiento y la defensa, la osadía de un sexo y el encogimiento del otro, la modestia y la vergüenza con que la naturaleza armó al débil para que esclavizase al fuerte.⁵⁶

En su obra desmitificó la idea de la capacidad intelectual ligada al sexo, por lo tanto, y analizando las premisas por medio de la razón, “defendió la capacidad de las mujeres para participar en la vida pública, intelectual y cultural”.⁵⁷ Y postularía la educación como el medio de emancipación de la mujer, justo lo contrario al pensamiento de Rousseau en la época de la Ilustración, el cual reforzaba las ideas de inferioridad y subordinación de la mujer, y como lo habían hecho ya en el Renacimiento las escritoras que hemos revisado

⁵⁶ ROUSSEAU, Jean Jacques: *Emilio o la Educación*, p. 249. Recuperado de: <http://peuma.e.p.f.unblog.fr/files/2012/06/Emilio-ROUSSEAU.pdf>

⁵⁷ PÉREZ GARZÓN, Juan Sinisio: *Historia del Feminismo*, cit. p. 35.

anteriormente en este capítulo, es decir, la educación como una de las armas para cambiar los supuestos sobre las mujeres. Las condiciones que en el siglo XVII permitieron o suscitaron la posibilidad y concreción de publicar estas obras escritas, precedentes de posteriores movimientos de emancipación de las mujeres, tienen que ver directamente con sus diversas y complejas condiciones histórico-sociales.

Podemos identificar que a partir de los movimientos liberales europeos durante los siglos XVIII y XIX eminentemente, además de la Guerra de Independencia en los Estados Unidos de América (1775-1783), es que se han podido consolidar ciertos reclamos civiles, entre ellos, los derechos de las mujeres como ciudadanas, que durante muchos siglos anteriores no habían sido contemplados. Dado que el poder político, y por ende el económico y todas las consecuencias sociales que esto conlleva, eran sostenidos por los antiguos regímenes absolutistas y patriarcales, estos reclamos comenzaron a ver la luz una vez los fundamentos prevalecientes e impuestos a la fuerza fueron cuestionados desde unos órdenes de la sociedad cada vez más crecientes y cada vez más alejados de las leyes divinas que les gobernaban a través de las figuras monárquicas. Hemos visto cómo en Inglaterra, la Reforma Protestante en el siglo XVI, que como hemos visto en la sección anterior, sacudió primeramente los pilares de las convenciones monárquicas católicas que hasta el momento habían reinado, y posteriormente, la Revolución Gloriosa de 1688 la cual planteó una nueva organización política que colocó a Inglaterra en un primer plano en los progresos de los que serían las futuras sociedades democráticas occidentales. Es decir, que no solo desde las reformas políticas se reordenaron los códigos de la sociedad inglesa, sino que también desde el plano religioso se exigirían nuevas formas de pensamiento, que aunque no hayan surgido por motivaciones de progreso social, sin duda incidieron en ofrecer ciertas oportunidades para los

reclamos a los que nos hemos estado refiriendo. Como señala Hughes acerca de su análisis en cuanto a cuestiones de género relativos a la revolución inglesa, la práctica de peticiones, redacción y publicación de panfletos, las gestiones comunales en tiempos de guerras y contradicciones, pusieron a las mujeres en un primer plano del activismo sociopolítico. Francia, en su camino hacia los tiempos modernos, sintió y proyectó las resonancias de las ideas humanistas que rescataron los ilustrados, llevándolas hasta las últimas consecuencias en el desencadenamiento de su gran revolución del 1789.

En este camino hacia la modernidad política, económica y de pensamiento, con unas primicias que tuvieron lugar en la ilustración cultural, es que se escucharon "las primeras voces que exigieron igualdad para la mujer"⁵⁸. Ubicamos estas primeras voces en países de Occidente como Inglaterra, Francia, Estados Unidos y Alemania principalmente, a finales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX (recordemos sin embargo los primeros escritos que se publicaron, rescatados posteriormente y considerados pilares del feminismo, se ubican desde finales del siglo XVII según señalara A. Valcárcel⁵⁹ y como habíamos mencionado antes).

Ante los valores que reclamaron los afines a las corrientes liberales surgió la necesidad de incluir los de la igualdad y los derechos de la mujer. Para cada nueva acción sin embargo, y esto llega hasta nuestros días, se generaría una reacción que recurrentemente entorpecía una gesta que no trataba de anular ni a uno ni a otro género, sino de reconocer los mismos derechos.

⁵⁸ PÉREZ GARZÓN, Juan Sinisio: *Historia del Feminismo*, cit. p.16.

⁵⁹ PÉREZ GARZÓN, Juan Sinisio: *Historia del Feminismo*, cit. p.11.

Un siglo después de la Revolución Gloriosa en Inglaterra debemos volcar la atención a la Revolución Francesa como uno de los acontecimientos más significativos en la historia de Europa, con repercusiones mundiales, y sus sociedades modernas. La importancia en nuestro estudio de este hecho histórico crucial radica en el grado en que la Revolución Francesa influyó la política e ideologías del mundo y por consiguiente, cualquier fenómeno cultural, artístico, se vería asimismo afectado por los contextos en los que se gestaban. Para Hughes su encomienda de analizar los acontecimientos de Gran Bretaña, a la luz del tema de género acompañado de las demás consideraciones de investigación, está inspirada en parte en el énfasis que se ha hecho en este punto partiendo de la Revolución Francesa, en la cual, según señala la autora en su introducción, que

... las abundantes recompensas de integrar tanto la historia de las mujeres como la historia de género al análisis de las grandes revueltas políticas se muestra ampliamente en recientes estudios de la Revolución Francesa, muchos motivados por el bicentenario de 1989. Estos incluyen informes sobre cómo algunas mujeres apoyaron la revolución en los clubes de París, mientras otras se reunían en apoyo a la proscrita Iglesia católica y muchas simplemente trataban de sobrevivir; discusiones sobre el surgimiento de ideas feministas y su complicada relación con la revolución; análisis de cómo el derrocamiento de la monarquía y la proclamación de los ideales de ‘libertad, igualdad y fraternidad’ afectaron las relaciones entre hombres y hombres (como hermanos) y entre mujeres y hombres, así como ideales y estructuras de la familia; y exploraciones de la importancia de la imagería de género en la construcción de nuevas formas de asociación política.⁶⁰

⁶⁰ HUGHES, Anne: *Gender and the English Revolution*, cit. p. 24.

Un considerable número de revueltas se gestaban en torno a los años previos a la revolución francesa durante el siglo XVIII en Europa y éstas parecían provocar el desmoronamiento de los cimientos de los antiguos regímenes europeos.

En la convocatoria por la monarquía de los Estados Generales en el 1789, un número de mujeres tomaron la iniciativa de considerarse parte del tercer estado, en el cual no estaban incluidas a pesar de representar éste al pueblo, más concretamente a la burguesía, y elaboraron, igual que los otros estados, sus quejas, las cuales se concentraban en dos puntos fundamentalmente: acceder a la educación— asunto que venía exponiéndose largos años antes como hemos visto— y poder dedicarse a sus oficios de forma independiente. Estaba claro que se exigía ser representada por ellas mismas y no por otros, los hombres, quienes no iban a representar sus mismos intereses. Por esta misma lógica de hecho es que el estado clerical no puede representar a un burgués en los intereses que defiende y son entonces divididos en estos estamentos. Esta acción constituye un hecho muy importante ya que la mujer irrumpe en la vida pública para defender sus derechos. Participaron además masivamente en marchas, protestas, clubes y acciones sociales que favorecían la actuación de las organizaciones revolucionarias aún cuando éstas se mostraban reacias a dejarles el camino abierto para actuar. Su presencia seguía siendo amenazante aún para los que defendían ideales de los cuales tuvieron que apropiarse las mujeres para poder ser incluidas en ellos. Se movilizaron las mujeres trabajadoras, pero también muchas de familias relevantes de la revolución de escalafones más altos de la sociedad que llevaban a cabo acciones filantrópicas en nombre del ideal de fraternidad proclamado por los revolucionarios. Entre el 1790 y el 1793 se crearon numerosos clubes de acción social y política organizados en clubes mixtos o exclusivamente de mujeres. Ejemplos de éstos son la Confederación de Amigas de la Verdad

creada por Etta Palm d'Alders, el Club de los Amigos de la Ley creado por Théorigne de Méricourt en el 1790 y que defendía la participación armada de la mujer, la Sociedad Fraternal de los Patriotas de los Dos Sexos, club mixto fundado en el 1791, y la Sociedad de Ciudadanas Republicanas Revolucionarias del 1793 y creada por Claire Lacombe y Pauline León. Es en este ambiente de ebullición de ideas libertarias y acciones sociales, políticas y económicas en favor de la igualdad de los seres humanos es que se exige de manera contundente los derechos al trabajo, a la educación, al voto y al divorcio, entre otros, de la mujer, para posicionarla en términos de la igualdad que proclamaban los ideales revolucionarios. Las mujeres ayudaron y estaban ayudando de forma activa y necesaria a la consecución de las actuaciones revolucionarias, entonces debían ser consideradas como los hombres ya que no eran de ninguna manera, ni en otras sociedades o épocas en las que fueron subordinadas al dominio masculino, antes pasivos, sino todo lo contrario, en torno a sus largas y pesadas jornadas laborales, de oficios extrahogareños y/o (casi siempre y) y domésticos, se sostenía la vida de los demás y las bases de las sociedades.

Entre estas figuras también está Nicolás de Condorcet (Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat, Marqués de Condorcet). Además de haber servido políticamente bajo la monarquía, se reveló como un gran liberal a partir de la revolución francesa y elegido representante de París en la Asamblea Legislativa, siendo apartado y encarcelado posteriormente bajo el dominio del grupo más radical de la revolución, los jacobinos, por defender progresos humanistas y liberales que se habían conquistado en el mandato anterior a Robespierre, bajo la primera Constitución. Su compromiso con la igualdad para mujeres y hombres queda evidenciado en la publicación, para la redacción de la primera constitución en el año 1790, del folleto *Sobre la admisión de las mujeres al derecho de ciudadanía*. En él defendía que las

desigualdades individuales y nacionales impedían lograr los progresos que precisamente esa nueva sociedad libre pretendía conseguir y argumentó que el sexo no podría ser un determinante en establecer desigualdades como venía siendo hasta ahora. Aunque sus reclamos no fueron del todo recogidos, en la primera Constitución de 1791 se logró establecer "la igualdad de los contratantes"⁶¹, considerando el matrimonio como un contrato civil, y por otra parte, por medio de un nuevo decreto se eliminó la desigualdad entre los herederos por razón de sexo o edad. Por medio de dos decretos posteriores del 1792, especialmente emancipadores, se permitió el divorcio y se estableció la igualdad entre los esposos. Fue en el 1792 cuando ante la Asamblea Pauline León hizo una petición apoyada por la firma de cientos de mujeres para formar "una guardia nacional femenina".⁶² Esto se traduce en el reconocimiento por primera vez de la mujer como individuo civil.

La constitución volvió discutirse en el 1793 y Pierre Marie Augustin Guyomar intentó retomar las defensas de Condorcet en favor de la igualdad de los sexos y sobretodo la igualdad en cuanto que ciudadanos. Sin embargo existían ideas apoyadas filosóficamente por ciertos ilustrados que reaccionaron fuertemente a estas defensas y provocando su fracaso. Los reaccionarios defendían que la mujer era ciudadana pasiva, no activa, porque carecía de la independencia que le otorgaba la posesión de propiedades o profesión y retomaron la idea de la mujer derivada de su sexo, describiéndola como moral y físicamente más débil y que por su naturaleza debía ceñirse al ámbito doméstico, ser madre y esposa eran sus funciones naturales según lo plantearon, retrocediendo así en los difíciles pequeños pasos conquistados hasta el momento.

⁶¹ PÉREZ GARZÓN, Juan Sinisio: *Historia del Feminismo*, cit. p. 43.

⁶² PÉREZ GARZÓN, Juan Sinisio: *Historia del Feminismo*, cit. p. 43.

Este año llega a sus postrimerías de una forma nefasta para la emancipación de la mujer, y para una de sus grandes exponentes, Olimpia de Gouges. Fundamental en la historia del feminismo y sus actuaciones en el contexto de la Revolución Francesa, Olimpia de Gouges publicó en el 1791 la *Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana* para enfrentarla a la *Declaración de Derechos del Hombre* del 1789 la cual, a pesar de proclamar la libertad y la igualdad, la mujer quedaba excluida de estos derechos.

Fue juzgada y condenada a la muerte por guillotina. Y quisiera en el caso de esta mujer establecer un paralelismo en ciertos aspectos con el personaje de nuestro estudio, Carmen. Según datos tomados de la biografía de Olimpia de Gouges, escrita por Oliva Blanco, y a la que hace referencia el historiador Pérez Garzón, éste señala lo siguiente:

Defensora de la unión libre y el divorcio, renunció al apellido de su marido al morir este y tuvo que sufrir las calumnias de todo tipo. Al ser joven, bella e indomable, se la llegó a incluir en la lista de prostitutas de París. También la acusaron de analfabeta cuando dejó escritas más de 4.000 páginas, todas de contenido revolucionario, fuesen panfletos, obras de teatro, novelas o textos de cualquier tipo.⁶³

Este señalamiento nos remite a ciertas características que ostenta la mujer que se describe en Carmen y que han constituido la fuente de su culpabilización a raíz de ser como son. Ambas sufrieron la pena de muerte, con la importante y lamentable salvedad de que la de Olimpia de Gouges ocurrió en la vida real, pero aunque Carmen es producto de la ficción, no es más que el reflejo de la pura realidad. La amenaza de la mujer que rompe con su

⁶³ PÉREZ GARZÓN, Juan Sinisio: *Historia del Feminismo*, cit. p. 45.

subordinación es tan fuerte que la reacción puede llegar a ser tan cruel como pagarlo con su vida.

Habíamos mencionado anteriormente, cuando mencionamos a principios del apartado publicaciones que se hicieron en respuesta a otros escritos en los que se perjudicaba la integridad e ideario del género femenino, la respuesta de Olimpia de Gouges a la Declaración de Derechos del Hombre del 1789 en el contexto de la revolución francesa. Ella elaboró en el año 1791 la Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana. Proclamaba rotundamente en este documento la igualdad de la mujer, y resulta una visión que considera a la mujer en todos sus ámbitos de existencia, igual que se planteaba para el hombre en un sentido humanista, como individuo y como ciudadana. Además resulta muy clara y acertada en cuanto a los asuntos que puedan establecer diferencias entre los sexos cuando expresa que “deben ser igualmente admisibles- las mujeres - a todas las dignidades, puestos y empleos públicos, según sus capacidades y sin más distinción que la de sus virtudes y talentos”. Las virtudes y talentos en este caso no serían planteados por una voz masculina que dictamina que la mujer no puede ser virtuosa o talentosa según qué tareas sino que las mismas ocupaciones, cargos, quehaceres revelan las capacidades necesarias para dedicarse a ellas y quedan evidenciadas en los resultados que derivan de todo ello.

Otra proclama en favor de la emancipación de la mujer, además del derecho fundamental a la educación, y que tocaba otros ámbitos de las relaciones entre los dos sexos, era la elaboración de legislación en favor del derecho de los hijos fuera de matrimonio, considerados ilegítimos, a ser reconocidos y a beneficiarse igual que los hijos legítimos de los bienes de sus padres.

En el mismo año de la muerte de Olimpia de Gouges, el 1793, se cerraron y prohibieron los clubes de mujeres, y en los años siguientes, se les prohibió andar por la calle en grupos y participar de la vida política. el Código Civil Napoleónico acabó de fijar el retroceso en el que se había incurrido en cuanto a la igualdad entre mujeres y hombres en la sociedad francesa, volviendo a establecer que la identidad de las mujeres quedaba subordinada a las supuestas leyes naturales que las gobernaban y que persistió en la conciencia colectiva en Europa a lo largo del Siglo XIX.

Por entonces, el siglo XVIII se distinguió en Inglaterra por la revolución industrial que dio paso al capitalismo como la forma de organizar su economía, y que junto al liberalismo político sentaron las bases conceptuales de los nuevos órdenes de organización.

Muy cercano a las fechas en que en Francia se lograron pequeños progresos, los cuales apenas duraron media década, fue publicada la obra de Mary Wollstonecraft *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792). Se plantea en su obra que hasta el momento la mujer había sido instruida en ese pensamiento que establece que hay unas leyes naturales a las que debe responder toda su existencia y que las cualidades de las mujeres habían sido sistemáticamente construidas por los “otros”, y no derivaban de ellas mismas, coartando así su capacidad de tomar decisiones sobre sí mismas. Defiende también la educación mixta de niños y niñas y la necesidad de educarlos en los valores de la igualdad, no cada género bajo distintos baremos. Escribió, como respuesta a un libro de Edmund Burke en contra de la revolución francesa, *Reflexiones sobre la revolución francesa, Vindicación de los derechos del hombre*.

2.2.5. El siglo del liberalismo

Por un lado, durante el siglo XIX se generaron movimientos obreros que atentaban contra la posición de poder de las burguesías, especialmente en Francia y Gran Bretaña. Los movimientos obreros atentaban contra los valores puritanos de la burguesía, contra la hegemonía político-económica. Los movimientos masivos de gente a las ciudades fue inevitable por convertirse éstas durante la industrialización en los núcleos de trabajo, y con ello, la urbanización desenfrenada resultaba igualmente inevitable por la necesidad de acomodarse tal cantidad de ciudadanos en torno a esos núcleos. Cabe señalar también que la industrialización textil rural de los siglos XVII y XVIII en Europa comenzó empleando a familias enteras rurales, quienes posteriormente se movilizaron masivamente a las ciudades por las necesidades que las nuevas condiciones económicas de las industrias estaban estableciendo. Por otro lado, los movimientos feministas de la segunda mitad del siglo XIX cuestionaron la sumisión de la mujer y la naturaleza casi exclusivamente “reproductora” que le fue adjudicada, junto a su rol materno y como cónyuge.

Bornay señala que ciertos males sociales, que aumentaron alarmantemente durante la finalización del siglo XIX, como la prostitución, el alcoholismo y la propagación de enfermedades como la tuberculosis y la sífilis, por las condiciones de vida en las ciudades de masas de gente en estados de pobreza, provocaron un estado de alarma y de miedo en los estratos sociales que vivían bajo una moral pudorosa, en realidad una doble moral, que comienza a ser retada por los comportamientos de la población, poniendo en cuestión y denunciando la doble moral y replanteando el acercamiento hacia el tema tabú del sexo. La sexofobia y la misoginia se erigieron como estandartes de pensamiento y acción en el siglo

XIX especialmente, por los motivos anteriormente mencionados, y coincidieron en este siglo una serie de circunstancias que aportaron a la proliferación del mito que nos ocupa, la *femme fatale*. Hay que añadir teorías de pensamiento, que como veremos más adelante, apoyaron esa exacerbación de la misoginia. Aunque el sexo constituía un tema tabú por razones que desde siglos antes se gestaron.

“Las imágenes de misoginia fin de siglo”⁶⁴ proliferaron impulsadas por la amenaza a la situación de poder masculina que suponía la incorporación de la mujer en los espacios públicos y como ciudadana en igualdad de condiciones. Había que formular a “otra Lilith”, que al igual que en los comienzos de los tiempos humanos, señala Bornay, se le adjudicara la causa de los males de la humanidad. Pues en la sociedad de fin de siglo (XIX) se ideó una mujer con cualidades negativas, culpable de los males de la sociedad por atentar contra su propia naturaleza, es decir, la mujer no podía incorporarse en igualdad de condiciones porque ella pertenecía a los ámbitos establecidos, el hogar y la familia, y no como ciudadana. Su propia naturaleza según se consideraba era ser madre, esposa, encargada de las labores domésticas (*Sus Labores*) e inferior en capacidades intelectuales y morales. Una nueva Lilith, la *femme fatale*, descarrilaba la sociedad a un destino fatídico.

Debemos tomar en cuenta que en estas transiciones de sociedades medievales a sociedades industrializadas, de formas de pensamiento geocéntrico a formas individualistas y de la razón como medio para el análisis y comprensión de las disciplinas del conocimiento, de territorios feudales a estados en camino al estado moderno, es que se encuentra un precedente importante para las revoluciones liberales, protestas y activismo social de finales

⁶⁴ BORNAY, Erika: *Las hijas de Lilith*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, p. 17.

del siglo XVIII y XIX en Europa, en los cuales se generan las acciones sociales de la emancipación de la mujer. Todo es muy convulso y confuso en unos largos años de abrirse un difícil camino para la “*querelle des femmes*” y las sucesivas reacciones y posturas violentamente contrarias a los diversos intentos de emancipación. De aquí se desprende que estos contextos de modernidad, de revoluciones en los órdenes que habían imperado hasta entonces, es que toma forma y realidad el movimiento llamado feminista, por el término acuñado por Charles Fourier en el siglo XIX.

En este periodo en que se abren paso las revoluciones europeas que parecían propagarse “como un incendio a través de fronteras”⁶⁵. Grupos sociales oprimidos, como el proletariado, se alzaban contra las consecuencias que traía consigo el modelo capitalista, de la mano del liberalismo económico, y sustentado principalmente por las teorías de Stuart Mill y Smith.

Por otro lado, el estado social de las mujeres a grandes rasgos se anclaba en conceptos racionalistas, que de alguna manera sustituyeron los antiguos moralistas y religiosos. De este modo permanecían, en términos de identidad social, en plena desigualdad con respecto a los hombres, pues bajo los preceptos de las clases burguesas europeas el modelo exigía de las mujeres una dependencia de la figura paterna o del marido. En el conflicto entre burgueses y proletariado entonces, apareció la subordinación de las mujeres como uno de los fenómenos del siglo XIX que exigía ya organización y acción, las cuales se irían desarrollando con el paso de los años finiseculares.

⁶⁵ HOBBSBAWM, Eric: Trilogía de Hobsbawm, *La era de la revolución (1789-1848)*; *La era del capital (1848-1875)*; *La era del imperio (1875-1914)*, cit. p. 342.

Charles Fourier, a quien se le atribuye la creación del término feminista, y el cual utilizó Dumas en contra de las libertades de las mujeres, incluyó la emancipación de las mujeres a su discurso socialista utópico. Otras personalidades en Francia e Inglaterra, como Ana Wheeler, Claire Bazard, Jeanne Deroin, impulsaron las ideas feministas en la dirección del mencionado discurso, mientras que otros lo hacían desde sus convicciones, fueran éstas desde el discurso anarquista, comunista o liberal.

El liberalismo, como corriente de pensamiento y de ordenación de los estados liberales modernos que abrazaba las ideas de libertad, igualdad, y fraternidad, fue precisamente el discurso que proporcionó las vías de expresión en cuanto a los reclamos de la emancipación de las mujeres y el establecimiento de condiciones de igualdad, no solo moral, sino en el plano de actuación social, entre mujeres y hombres como ciudadanos de las sociedades. Un hecho decisivo en el camino del feminismo como fenómeno social fue el Manifiesto de Séneca Falls, gestado en los Estados Unidos, que junto a Gran Bretaña se posicionaron como países en los que se manifestaban los avances más considerables en este sentido. Cabe señalar que los movimientos feministas en Estados Unidos resonaron con mayor impacto al ir de la mano de los movimientos sociales antiesclavistas, pues la población afroamericana vivía periodos de auténtico terror social. En los Estados Unidos y en el marco del manifiesto señalado, de reivindicaciones en todas las esferas de la sociedad para las mujeres, destacaron las actuaciones de las estadounidenses Lucrecia Mott, Elizabeth Cady, Margaret Fuller y Lucy StoneBlackwell, entre muchas otras activistas comprometidas.

Una consecuencia inevitable en las sociedades que se proclaman liberales en todo el mundo occidental resultó ser el sufragismo universal. Supuso una justa consecuencia que se

permitiera votar a las mujeres que sostenían gran parte de la economía de las sociedades, aunque esto no fuese ni bien remunerado, ni bien reconocido. Tan pronto como a finales del siglo XIX se fueron progresivamente logrando el derecho al voto de las mujeres en los Estados Unidos, como tan tarde en muchos otros países que hasta bien entrado el siglo XX les fue prohibido. Los movimientos sufragistas en Europa ciertamente zarandearon los cimientos de los estados y fuertes reacciones en contra provocaron enfrentamientos tanto tristes como desagradables, cuando parece tan dado por hecho este derecho del cual disfrutamos en nuestra época de principios del siglo XXI. El voto entonces constituiría la expresión de la voluntad nacional, de los ciudadanos componentes de la sociedad, y entre estos ciudadanos no estaban consideradas las mujeres.

En España fue decisiva en este sentido la labor de Clara Campoamor, tras cuyas actuaciones se otorgó el derecho al voto para las mujeres durante la Segunda República en el año 1931. Victoria Kent, Concepción Arenal, Emilio Pardo Bazán, entre muchas otras, son mujeres para la historia de España en el contexto de las luchas por derechos e igualdades de las mujeres.

En este contexto es que se ubica la mujer nueva, la que atemoriza la posición del que domina y exacerba los miedos que dan paso a la ideación de la femme fatale, mujeres, hijas, como señalara Bornay, de Lilith.

3. Caudal mítico femenino

En las siguientes páginas abordaremos lo que hemos denominado el caudal mítico femenino, como referencia a las bases míticas que encontramos en el imaginario creativo occidental sobre lo femenino, para desembocar en aquella parte del imaginario que nos conduce a la categoría aquí discutida como fundamental en la consideración del arquetipo de la *femme fatale*. En este recorrido nos encontramos con figuras reales y así como figuras que no existieron necesariamente en carne y hueso, pero cuya existencia es ineludible y en ellas se reconocen colectivamente criterios de *ser* que devuelven su imagen a la realidad.

La palabra y la imagen, ya sea esta estática como en las artes plásticas o dotada de movimiento como en la cinematografía o en la danza, han estado estrechamente relacionadas en la conjugación de ese tipo de mujer que descubrimos en Carmen, así como en sus antepasados. Por esta razón nos remitimos continuamente tanto a las imágenes escritas como a las visuales y sonoras, porque este último eco aunque no visual, también plasma en el tiempo la concreción corporal del espacio, como sucede en la danza o en la interpretación operística.

3.1. Madres divinas

3.1.1. En el Paleolítico y el Neolítico

Los descubrimientos de numerosas imágenes femeninas de hace 20,000 años o hasta más, en el Paleolítico, cuyos yacimientos se han visto desde Francia hasta Rusia, evidenciando así una posible “estructura religiosa interrelacionada”⁶⁶, ha ocasionado que destacados investigadores, entre ellos, Graves, Baring, Cashford, Campbell, Marshak y Gimbutas, entre otros, hayan defendido que han existido culturas que abrazaron la imagen de una diosa madre como cimiento de su andamiaje sagrado como sostén de su conciencia humana. Llaman la atención sobre la supervivencia de la imagen de la diosa aunque haya sido suplantada por la figura masculina a partir de la invasión de pueblos eminentemente guerreros y patriarcales. Se ha señalado en varias lecturas el hecho de la relación entre el sustento del poder patriarcal en detrimento de los lugares y consideraciones sociales para las mujeres precisamente en pueblos que han hecho girar su supervivencia en torno a las guerras.

En el recorrido que proponen según los lugares en donde se han encontrado principalmente estatuillas, se incluyen localidades desde Francia a Rusia, como Laussel, Lespugue, Bassempouy, Willendorf y Mal'ta. Más que a esculturas meramente ornamentales o de simple recreo artístico, éstas apuntan a un principio universal, sagrado, el principio de la

⁶⁶ BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, Madrid, Ediciones Siruela, 2005, p. 32.

diosa madre, de la cual emana toda fuente de vida y naturaleza y seres humanos participan del todo como una unidad, y en la que se expresa una vía “para acceder a la dimensión de lo sagrado”⁶⁷.

Al Paleolítico pertenecen también las cuevas descubiertas tanto en España como en el suroeste de Francia a finales del siglo XIX y a lo largo del XX. Estos hallazgos han resultado extraordinarios por lo asombroso de las pinturas encontradas en los interiores de las cuevas así como por el significado sagrado y ritual que suponen. El laberinto como metáfora de transformación en el recorrido del extremo de entrada al lugar sagrado, que separa el lugar cotidiano del ritual, se muestra como una de las formas que habitan las cuevas, en las que los antepasados se adentraban desde el lugar en que se habitaba al lugar sagrado. Es curioso reconocer en las catedrales de tiempos más cercanos al nuestro, miles de años después, esa travesía que va desde la entrada al recinto religioso hasta el habitáculo que acoge a las figuras sagradas al fondo, igual que en las cuevas. Un aspecto fundamental que reconocemos en estos aspectos sacros de la prehistoria es la ausencia de antagonismo en elementos de complementariedad que en los antecedentes histórico-sociales que hemos explorado en el capítulo anterior se consideran como esencialmente antagónicos y que han afectado de manera negativa en ciertas relaciones básicas de los seres humanos: la luz y la oscuridad; los hombres y las mujeres; la vida y la muerte; la naturaleza y los propios humanos. A este respecto, resulta importante el siguiente pasaje de Baring y Cashford:

En cuanto a la relación entre hombres y mujeres en la vieja Europa, las pruebas arqueológicas indican que aparentemente no había una superioridad social de los hombres sobre las mujeres y

⁶⁷ BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, cit. p. 28.

que, en general, la distribución de los bienes en sus cementerios apunta a una sociedad igualitaria y claramente no patriarcal. Observa Gimbutas que ésta era una sociedad matrilineal, en la que la descendencia y la herencia se transmitían a través de la madre y en la que las mujeres jugaban un papel esencial en los ritos religiosos.⁶⁸

La epifanía de la diosa madre se siguió haciendo evidente en el Neolítico, incluidas las imágenes de pájaros y serpientes, espirales, meandros y laberintos, relativas a la deidad manifestadas ya en el Paleolítico. Y desde esta larga etapa de la humanidad los pobladores encontraban una analogía mística entre los ciclos rítmicos que identificaban en las fases de la luna, en el nacer y el morir para renacer de las estaciones o las plantas, en el curso de animales como aves o peces y los propios ciclos vitales, muy en especial el misterio de la vida encarnado en la mujer mediante sus fases, como las de la luna, en las que se encuentra la gestación y alumbramiento de la nueva vida. La constancia del cambio es un fenómeno manifiesto en la luna, símbolo relativo a la deidad femenina, metáfora de los ciclos vitales que poéticamente traduce los procesos humanos, que como en las cuatro fases lunares, se generan el sentido del nacimiento y del renacimiento, iniciándose en la vida y retirándose de ésta, solo para volver a iniciarse en un ciclo continuo en una unidad de aconteceres.

Entre las dimensiones de la vida y de su estado después de la muerte se mueve la imagen del pájaro que ayuda al tránsito entre las mismas, imagen que se repetirá insistentemente, como veremos, en culturas posteriores y solo aparentemente inconexas por la lejanía en tiempo y espacio. La encontramos en las aves de Mal'ta, en las imágenes de una diosa pájaro, posteriormente, en palomas, de Sumeria y Egipto en torno a las diosas Inanna e Isis y de la

⁶⁸ BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, cit. p. 78.

diosa Afrodita en la Grecia clásica o en la paloma del Arca de Noé y del Espíritu Santo de la tradición cristiana.

En la mitología paleolítica se han identificado dos mitos, el de la diosa y el del cazador, interactuando como símbolos en una unidad en los que, la diosa representa las sensibilidades de la transformación, el renacimiento, la fuente de vida y la fertilidad mientras que el cazador en un carácter de finalidad, mas no trágico o terrible, representa la ritualidad del acto de matar como medio de supervivencia permitiendo así el continuo movimiento cíclico de la vida.

En el periodo Neolítico, abarcado entre los años 10,000 y 5,500 aproximadamente a. C., se distingue por la identificación de un sistema de agricultura, desarrollado no como una invención espontánea e inconexa, sino por el paso de miles de años en los que la observación de los fenómenos de la naturaleza iban permitiendo el acceso a las formas de aprehender los conocimientos sobre los misterios de la vida vegetal que se iban desvelando ante los ojos de los pobladores como maravillas en conexión con sus propios ritmos vitales ligados a los de la tierra y los del cielo, teniendo la luna como protagonista. Este sistema proveyó a los pueblos de una estabilidad para asentarse comunitariamente, distinto al movimiento nómada que podría caracterizar a la forma de vida dependiente exclusivamente de la caza. Además a capacidad para almacenar el alimento contribuyó a dicho fenómeno. En este sentido, la cerámica se presenta como una manera que manifiesta una forma de ver los objetos cotidianos ligados a una expresión de la dimensión sagrada de los pobladores en la que el arte y lo cotidiano no están incomunicados, pues vemos en estos objetos, vasijas y jarrones, que contienen lo que les otorga la naturaleza, las imágenes de serpientes, meandros, pechos,

diosas y formas de pájaro, huevos, peces y otros animales. La diosa de la vegetación reinaba la siembra y la cosecha. La tierra albergaría el mismo misterio de la cueva del Paleolítico: la morada de la diosa y el sentido de unidad se revelaría en el carácter sagrado de los seres humanos como un participante más de dicha sacralidad, es decir, en conjunto con los animales, la vegetación, las aguas y las tierras y las demás manifestaciones de la naturaleza.

En el periodo al que nos referimos se ha considerado muy probable según estudios arqueomitológicos principalmente, que las mujeres estarían activas en la función vital de la agricultura⁶⁹, en la elaboración de vasijas y en la actividad de cocer el barro así como en el trabajo con lanas y telas, y de una forma preponderante, en las actividades en torno a los rituales sagrados.

Junto a las ya consideradas imágenes de la serpiente, el pájaro, los meandros y ondas, ya más complejos en este periodo, se muestran otras simbólicas de animales como el toro, el león, el oso o el ciervo que ya habían hecho su presencia en el Paleolítico, estableciendo así una continuidad en ellas.

3.1.2. La *Vieja Europa*

La *Vieja Europa* denominó Marija Gimbutas a una cultura floreciente en el Neolítico, que se desarrolló de forma paralela a otras de este periodo entre los años 7,000 y 3,500 a. C. Sus asentamientos organizados en pueblos, que vivieron pacíficamente sin la presencia de

⁶⁹ BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, cit. p. 72.

invasores unos 2,500 años, ocuparon territorios que Baring y Cashford describen de la siguiente manera:

Esta área incluye Hungría, la ex Yugoslavia central y meridional, Bulgaria, Rumanía y Austria oriental. Se extiende por el norte hacia el sur de la antigua Checoslovaquia y el norte de Polonia y, por el este hasta Kiev, en Ucrania. Hacia el sur incluye el sur de Italia y Sicilia, Malta, Grecia, Creta y las islas Cícladas, Jónicas y Egeas, además de la región costera occidental de Turquía.⁷⁰

Según los supuestos que se están valorando recientemente acerca de estas culturas se considera probablemente como matrilineal y las mujeres no subordinadas en su organización social. Éstas participaban de manera predominante en los rituales religiosos y en la elaboración de todo tipo de objetos relacionados a los ritos sagrados, como la cerámica, esculturas y su ornamentación.

En estas culturas predominaron las figuras de la diosa que ya habíamos visto en el periodo Paleolítico, y estaban “hechas de barro, mármol blanco, hueso e incluso de oro”⁷¹. Hasta la Edad del Bronce no se diferenció entre la deidad de la vida y la de la muerte, indicando que ambos son aspectos del mismo ciclo vital. Las figuras encontradas en las tumbas, como símbolos de un rito religioso con respecto al paso de la muerte. Jarros y recipientes muestran preciados elementos de la naturaleza: agua, lechuzas, pájaros, cisnes, oso, cierva, abeja, mariposa por ejemplo, se volverán a manifestar en las civilizaciones posteriores como relativos a ciertas diosas. Las imágenes del huevo cósmico, del cual surgen

⁷⁰ BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, cit. p.75.

⁷¹ BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, cit. p. 79.

a partir de su rompimiento las dos partes, por ejemplo, los complementarios principios masculino y femenino o el orden celestial y el terrenal, se manifiestan igualmente en objetos de este periodo. La diosa toma una nueva forma, la diosa del trigo y el maíz, además de presentarse imágenes de figuras femeninas cubiertas con máscaras de animales. Asimismo, fue hallada en la ex Yugoslavia, una imagen de una osa madre y su cachorro, que data del 4,500 a. C., y que como imagen madre-hijo es común a muchas civilizaciones en el pasar de larguísimos periodos de tiempo entre ellas.

El principio masculino se manifiesta en representaciones de un dios que se desarrolló a la vez en Anatolia, y en ambas extensiones territoriales se ven las imágenes del falo, el toro, el carnero, el macho cabrío y la serpiente, como poderes fertilizantes. En posteriores culturas (egipcia, sumeria, minoica y griega) el dios toro se manifestará como hijo de la diosa. Este principio de complementariedad y no de antagonismo entre lo femenino y lo masculino se vio gradualmente erosionado y consecuentemente transformado por las subsecuentes invasiones de los pueblos kurganes, portadoras de una ética guerrera y patriarcal que "rendían culto a los dioses del cielo que blandían el rayo y el hacha"⁷², como veremos más adelante.

La región de Anatolia, concretamente en el emplazamiento de Çatal Hüyük desaparecido en el sexto milenio a. C., se caracteriza por ser el mayor del Próximo Oriente. Fue una civilización coetánea de la *Vieja Europa* en la que las manifestaciones de la diosa, del dios-evidente en varias figuras de muchachos-, aunque muchas más imágenes femeninas, y los santuarios han hecho evidentes conexiones con un concepto sagrado del que venimos hablando desde los periodos Paleolítico y Neolítico. Su prosperidad como civilización se

⁷² BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, cit. p. 103.

estima que ocurrió entre los años 7,000 y 5,000 a. C. y fue descubierta por James Mellaart en el 1957. El dios adoptaría en ocasiones la figura del toro como consorte o hijo de la diosa.

Por otra parte, las culturas megalíticas de Europa occidental, en relación con la idea de la imagen de la diosa, despliegan unas maravillosas construcciones de templos de piedra y tumbas, desde aproximadamente el quinto milenio a. C., revelan imágenes de la diosa en el sentido sagrado que se han valorado las pertenecientes al Paleolítico y al Neolítico, a partir de hallazgos en estos emplazamientos, como por ejemplo, las figuras de diosas encontradas en España y en Francia que datan entre el año 4,000 y 3,000 a. C., *La dama de St. Sernin* (3,000 a. C.) en Francia, las siluetas que se pueden trazar a partir de los planos reconstruidos de los templos Ggantija que asemejan dos figuras de diosas, en Gozo, Malta, en donde se construyeron templos megalitos entre el 3,500 y 2,500 a. C., o la figura de la *Sacerdotisa durmiente* (3,800-3,600 a. C.), procedente del templo de Tarxien, también en Malta. Los imponentes templos de Avebury, Stonehenge y New Grange hacen siempre presente el cielo como referencia prehistórica de los misterios de la vida, encontrando en éste la correspondencia a sus propios ciclos vitales, relacionados íntimamente a la tierra y a las fases lunares, bajo un “universo imaginado como una diosa”⁷³, tal y como sugieren Thom, Hawkins, Baring, Cashford y Dames o Daniel⁷⁴.

⁷³ BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, cit. p. 126.

⁷⁴ Ver THOM, Alexander: *Megalithic sites in Britain*, Oxford, Oxford University Press, 1967; HAWKINS, Gerald S.: *Stonehenge Decoded*, Londres, Souvenir Press, 1966; 1990; DAMES, Michael: *The Silbury Treasure: The Great Goddess Rediscovered*, Londres, Thames & Hudson, 1976; DANIEL, Glyn E.: *The Megalith Builders of Western Europe*, Londres, Hutchinson, 1958.

3.1.3. Creta: culturas minoica y micénica

Sobre Creta escribió Homero,

Creta es una tierra en medio del ponto, rojo como el vino, hermosa y fértil, rodeada de mar. En ella hay numerosos hombres, innumerables, y noventa ciudades en las que se mezclan unas y otras lenguas. En ellas están los aqueos y los magnánimos eteocretenses, en ellas los ciclones y los dorso, divididos en tres tribus, y los divinos pelasgos⁷⁵. Entre estas ciudades está Cnossos, una gran urbe donde reinó nueve años Minos, confidente del gran Zeus, padre de mi padre el manánimo Deucalión⁷⁶.

La sociedad minoica se ha dividido en tres estadios que se han denominado el minoico temprano (aproximadamente del 3,000-2,000 a. C.), el minoico medio (del 2,000-1,600 a. C.) y el minoico tardío (del 1,600-1,150 a. C.). Se conoce que establecieron relaciones con los pueblos micénicos, pueblos arios o indoeuropeos que fundaron Micenas en la Grecia continental, y se reconoce, en esta relación, que ya se hablaba en Creta un griego arcaico descifrado en el año 1953. De ese hallazgo se desprende que el conocimiento de nombres griegos de dioses y diosas de la Grecia clásica que provienen sin embargo de la cultura arcaica minoica. Luego de unos devastadores terremotos que destruyeron los palacios creyentes, se asentaron los micénicos en la región, que luego fue invadida por los dorios en el año 1,150 a. C. Fue una sociedad neolítica que vivió una transición, en 1,500 años de paz que tuvieron, a una sociedad de la Edad del Bronce. Cronológicamente, señalan Baring y Cashford, que Creta pertenece a las sociedades de la Edad del Bronce, sin embargo, acercan

⁷⁵ Navegantes; así llamaron los primeros invasores griegos en Creta, los aqueos, a los pobladores del continente griego e islas.

⁷⁶ HOMERO: *Odisea* (Trad. Luis Segalá y Estalella), Barcelona, Espasa Libros, 2010, pp. 573-574.

su concepción sobre Creta como una neolítica en la empatía que trazan de esta sociedad con el sentimiento en general que se desprende de sus edificaciones, santuarios y manifestaciones artísticas, tan cerca del aspecto sacro del que se viene hablando. En este sentido, señalan las investigadoras, así como otros estudiosos contemporáneos, la importancia de sus imágenes en la comprensión del sentido vital de sus gentes y de las tradiciones heredadas, posiblemente por el fluir de los pueblos entre territorios en los que se han encontrado similitudes tan llamativas. Se estima que en este fluir probablemente, como Creta fue un importante emplazamiento de comercio marítimo, experimentó intercambio cultural con los pueblos con los que compartía ruta marítima, es decir, con la vieja Europa, Anatolia, Siria, Sumer, Egipto, Malta y Sicilia⁷⁷. Es entonces comprensible que se puedan hallar conexiones entre las imágenes que imperan en pueblos tan distantes, pero que establecen relaciones con las tradiciones de unos pueblos y otros. Por ejemplo, del neolítico, su herencia se aprecia en la diosa del palacio de Cnosos que está resguardada por dos leones, o las figuras de diosas que sostienen en sus manos a la serpiente, la imagen del grifo, como conjunción de león, serpiente y pájaro, y en las imágenes de los cuernos de toro y de serpientes, además de las imágenes de espirales halladas también en la cultura minoica repetidamente. El hacha como símbolo sagrado de tanto de la tala de árboles como del sacrificio del toro en sus dimensiones trascendentales relativas al sustento y regeneración de la vida, se encuentran en ambas manos de figuras de la diosa igual que sujetaba en otras figuras a la serpiente. A Creta pertenece un maravilloso jarrón, que por la precisión y simetría de sus dibujos solo parecerían posibles con los medios tecnológicos de nuestra era, que muestra las imágenes del hacha doble que antes hemos mencionado y que solo se encuentra sostenido en manos de mujer, nunca de un hombre, sugiriendo así que este aspecto ritual y sacro solo podía ser representado por

⁷⁷ BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, cit. p. 137.

mujeres. Por la consecuente absorción de la cultura minoica por parte de la micénica es que podemos apreciar en ambas tantos puntos de relación, como puede apreciarse en diversos sellos micénicos y otras expresiones como frescos o relieves de dicha cultura.

Un mito fundamental de las culturas occidentales, el mito de la primavera, ve justamente sus orígenes en las culturas cretenses y se verá continuamente representado en las posteriores culturas griegas mostrando diversas transformaciones a lo largo de la historia según las interpretaciones dadas en cada tiempo o circunstancia religiosa. Este mito se fragua principalmente a partir de la idea de el emerger de la diosa de la tierra con un niño indicando la regeneración de la vida que ésta provee después del tiempo de la vuelta de la vida a la tierra y de la subsiguiente gestación creativa oculta, y puede apreciarse esta imagen desde un sello encontrado en Beocia del año 1,500 a. C. hasta en un jarrón que narra *El nacimiento de Erictonio* del siglo V a. C., que anticipan iconográficamente la imagen de Deméter como diosa de la cosecha de la Grecia clásica.

Las imágenes de las abejas, relacionadas al tema anterior de la regeneración de la vida puesto que aquéllas emergen en ciertos escenarios minoicas de la muerte para adentrarse nuevamente en la vida, juega un papel fundamental en esta cultura antigua ya que son las creadoras de la miel, futuro néctar de los dioses griegos, y alimento utilizado en ritos de la muerte como el embalsamamiento de los muertos, además de remontarse a figuras representadas en el Neolítico en forma de diosa abeja. Ciertos ritos cretenses, como el del solsticio de verano y el comienzo del nuevo año nos remiten a la importancia de este fruto de las abejas en sus culturas. En Ariadna se evoca la relevancia de la miel como “apropiada para

las ofrendas a los dioses”⁷⁸ y como “el alimento divino más antiguo, incluso anterior a la ambrosía”⁷⁹, ya que, según relata Kerényi, una alusión al personaje se halló en una tablilla de Cnossos escrita en una lengua griega prehomérica «Miel para la Señora del laberinto»⁸⁰. La diosa se ve asimismo relacionada, igualmente en sellos y otras imágenes, como la puerta de Micenas del 1,500 a. C., a animales como el toro y el león, y diosas tanto minoicas como miserias adoptan la figura del pájaro rememorando las anteriores formas paleolíticas y neolíticas aladas. Esto se hace evidente en figuras que muestran el gesto de epifanía de brazos o alas alzadas- el mismo gesto que se identifica en imágenes femeninas ya desde el Paleolítico- provenientes de Tirito o Cnossos, por ejemplo, y fechadas entre el 1,400 y 1,200 a. C.

Un tema fundamental de la mitología cretense es la primera historia que le pertenece: el mito clásico griego de Teseo y el Minotauro. Su reinterpretación resulta distinta en la Grecia clásica, mas aún así, esta historia aúna ideas y reminiscencias de aquellas imágenes de antaño:

Mientras tanto, el oprobio de la familia había crecido, y la extrañeza de ese monstruo biforme hacía patente el ignominioso adulterio de su madre. Minos decide ocultar esa vergüenza de su matrimonio encerrándole entre los ciegos corredores de un complejo edificio. Dédalo, famosísimo por su talento en el arte de la arquitectura, lleva a cabo la obra, confundiendo las señales e induciendo los ojos a error con los sinuosos recodos de múltiples caminos. Así como el cristalino Meandro juega en los campos de Frigia, y fluyendo y refluyendo con ambiguo curso corre hacia su propia corriente mirando hacia las aguas que

⁷⁸ KERÉNYI, Karl: *En el laberinto*, Madrid, Siruela, 2006, p. 165.

⁷⁹ KERÉNYI, Karl: *En el laberinto*, cit. p. 165.

⁸⁰ KERÉNYI, Karl: *En el laberinto*, cit. p. 164.

aún tienen que llegar y hace correr sus olas sin tregua con rumbo incierto, unas veces hacia su manantial, otras hacia el mar abierto, así Dédalo llena de engaños los innumerables pasajes, y a él mismo le cuesta regresar a la salida, tanto es el artificio de aquella construcción.

Una vez que hubo encerrado allí a la doble figura de toro y de muchacho, y que el monstruo, tras haberse saciado dos veces de sangre ateniense, fue vencido en el tercero de los sorteos que se repetían cada nueve años, el hijo de Egeo, con la ayuda de una muchacha, consiguió, recogiendo el hilo, alcanzar la difícil salida que ninguno de sus predecesores había vuelto a encontrar. Acto seguido, raptando a la hija de Minos puso rumbo a Día, y en sus costas abandonó cruelmente a su compañera. Cuando estaba sola y sumida en sus lamentaciones, Líber le ofreció sus abrazos y su ayuda, y para darle la fama de una constelación inmortal le quitó la corona de la frente y la lanzó al cielo. La diadema vuela por el aire ligero, y mientras vuela las gemas se convierten en brillantes estrellas, y se detienen, conservando la forma de una corona, en un lugar entre el Arrodillado y el que sujeta la serpiente.⁸¹

En primer lugar, el laberinto como forma, expresada mediante el relato en el sentido de Kerényi del “laberinto como reflejo lineal de una idea mitológica”⁸², nos recuerda los meandros presentes en imágenes de las culturas paleolítica y neolítica, además de evocar ese recorrido peligroso e intrincado desde el exterior de las cuevas hasta el lugar del santuario. Pero sobretodo, y este es un segundo punto esencial de la idea mitológica del relato, evoca el lugar de quien es dueña una diosa que reina en el inframundo en el sentido arcaico, es decir, el mundo subterráneo del cual se retorna por gracia de la diosa para la regeneración de la vida.

⁸¹ OVIDIO: *Metamorfosis*, Barcelona, Espasa Libros, S. L. U., 2011, pp. 428-430.

⁸² KERÉNYI, Karl: *En el laberinto*, cit. p. 51.

Como tercer punto, señalamos la figura del toro como una que también encuentra su identidad como simbología del ámbito espiritual en muchos siglos antes del relato griego en cuestión, y relacionado igualmente a la deidad femenina. Antes habíamos visto que en el Paleolítico nos brinda imágenes del toro pintadas en cuevas y en el Neolítico éste adquiere una gran notoriedad según lo vemos plasmado en imágenes junto a la que se ha comprendido como la figura sagrada de una diosa, cuyas manifestaciones se encontraron en cuevas y casas. El toro, en tiempos posteriores al Neolítico, sería uno de los atributos identificativos de Zeus, y Dioniso, sería conocido como el dios toro. En este hilar de simbología las investigadoras Baring y Cashford, partiendo también de investigaciones al respecto de Frazer, llevan aún más allá los variados matices y profundidades de esta historia cretense, refiriéndose a la posible relación entre la representación de la unión de Pasífae escondida en un modelo de vaca con el toro enviado por Poseidón, sugiriendo lo siguiente:

Es extremadamente probable que la matanza ritual del toro por un sacerdote tuviese lugar en el mismo instante en que se celebraba el matrimonio sagrado entre la reina sacerdotisa y el rey sacerdote de Cnosos, puesto que ambos estaban asociados a la renovación de la vida. A lo mejor un salto ritual previo sobre el toro, o un combate ritual contra él, era necesario para conferir el derecho al mando. El toro entonces se habría sacrificado en tanto que encarnación del antiguo ciclo, permitiendo que tuviese lugar el matrimonio sagrado. La ceremonia nupcial se llevaba a cabo sin lugar a dudas con el ropaje y las máscaras del toro y la vaca, al igual que en Egipto. Pasífae, la reina sacerdotisa, uniéndose al rey sacerdote, ella en el interior de la vaca y él oculto en el toro, respondería a esta descripción, como lo haría el Minotauro con su cuerpo de hombre y cabeza de toro. Al «casarse» la reina sacerdotisa con el rey sacerdote, ella se transformaba en diosa y él en su hijo-amante, y a través de esta unión se regeneraba la

tierra. Este matrimonio entre reina sacerdotisa y rey sacerdote era también una imitación en la tierra del matrimonio que tenía lugar en los cielos...⁸³

Se ha sugerido también que se va vislumbrando una transformación de la consciencia humana en la relación que se desprende de los nombres femeninos de la historia relacionados a la luna y los masculinos por otra parte, relacionados al sol, cuando antaño el toro, por ejemplo, se representaba relacionado a la luna, es decir, que los aspectos masculinos y femeninos no comportaban la separación que poco a poco va apareciendo, como por ejemplo, en la historia del minotauro.

3.1.4. Sumer y Egipto y el comienzo de las transformaciones de la consciencia religiosa

Justamente en la Edad del Bronce se ha identificado esta transformación de la consciencia humana pues se manifiesta una separación entre la humanidad y la naturaleza, presente en la separación del cielo y la tierra que se presenta en las mitologías, por ejemplo, sumeria y egipcia. En el primer caso se relata la historia de An (cielo) y Ki (tierra), hijos de la diosa Nammu, que engendraron a su hijo Enlil, quien separó cielo y tierra para desposar a Ki, su madre. En el segundo caso, la mitología egipcia relata una circunstancia similar a la sumeria, según la cual Atum, surgido como Nammu de aguas primordiales, creó a hombre, Shu, y a la mujer, Tefnut, generando éstos de su unión al Nut (cielo) y a Geb (tierra), separados luego cielo y tierra por el varón Shu, que era espacio, luz y aire, como elementos de división entre los dos aspectos universales.

⁸³ BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, cit. pp. 170-171.

Esta razón de ser se adjudica en gran medida, por una parte a la convivencia entre pueblos eminentemente agrícolas y pacíficas y establecidas en torno a los grandes ríos que les proveían las fuentes de la fertilidad de la tierra, con pueblos que fueron migrando hacia estos valles, y por otra parte, a una ocupación posterior por medio de la fuerza de pueblos eminentemente nómadas provenientes de áreas desérticas alejadas de los valles alimentados por los ríos, como lo fueron los pueblos arios y semitas. Éstos trajeron consigo sus tradiciones religiosas basadas en el culto a dioses del cielo cuyas imágenes se relacionaban al trueno, el hacha guerrera, el caballo al cual domesticaron miles de años antes de este periodo, el fuego, el rayo y la figura predominante del guerrero-señor. Gimbutas propuso una teoría sobre la ocupación invasora de los pueblos kurganes, que habitaban en los territorios entre los ríos Dnieper y Volga entre los años 4,300 y 2,800 a. C., bordeando el Mar Negro hacia el oeste y luego hacia el norte, en las regiones al este del Danubio, conocidas como Petresti y Tiszapolgar, territorios del centro y sureste de Europa, y posteriormente, a territorios aún más al oeste de Europa más allá del río Rin, hacia el sur del Danubio, áreas hacia el norte del Elba, en regiones de las actuales Alemania, Dinamarca y Suecia, y hacia el este del Mar Báltico regiones de Finlandia y Rusia.

Ahora, es decir, en tiempos de la Edad del Bronce, estamos hablando de un periodo entre el 3,500 y el 1,250 a. C., las teorías que se han propuesto tanto en el siglo XX como en el presente señalan a un cataclismo de similares consecuencias tanto en cuanto a la paulatina sustitución de la mitología en torno a una diosa madre que ocupaba las vidas de las poblaciones del Oriente Próximo como en cuanto a importantes conmociones en las formas de vida y costumbres de éstas. Pero antes de adentrarnos en las características de las consecuencias en las ideas fundamentales colectivas que pudieron haber producido tales

conmociones, refirámonos antes al esplendor de culturas, como la sumareis, que emergieron en la Edad del Bronce y cuyas invenciones y progresos han supuesto firmes bases en diversos aspectos de las sociedades posteriores en cuanto a mitología, ciencia, literatura y demás quehaceres de la humanidad.

Es probable, según apunta la literatura especializada, que los sumerios, no semitas ni indoeuropeos, hayan provenido del este y se hayan asentado en la región entre los ríos Tigris y Éufrates de Mesopotamia en torno al cuarto milenio a. C. y que hayan ocupado territorios antes habitados por los semitas. Se hicieron con gran parte del terreno extremadamente fértil de estos alrededores y es a partir de aquí que se enriqueció enormemente su cultura por los progresos que revelan las excavaciones sobre todo a partir de excavaciones y nuevas interpretaciones de hallazgos a principios del siglo XX. Inventaron el sistema de escritura cuneiforme que produjo el extenso desarrollo cultural extendido a toda Asia oriental y sus conceptos espirituales influyeron en las culturas hebreas y griegas y permean aún hoy día ideas del mundo moderno. Las creaciones literarias, reconstruías e interpretadas y aún bajo rigurosa investigación se consideran obras maestras que reflejan aspectos importantes de las culturas del Oriente Próximo y sin las cuales éstos no hubiesen podido ser comprendidos en el marco del desarrollo de las culturas y las ideas ancestrales. Sin embargo, esta próspera civilización comenzó a conocer su fin tras la posterior conquista de tribus semitas y del desierto de Arabia que invadieron sus asentamientos sobretodo bajo el mando del rey Sargón aproximadamente a mitad del tercer milenio. En el 2,050 aproximadamente se destruyó Ur, la última capital sumeria y los semitas establecieron su capital en Babilonia. El código de Hammurabi (escrito en torno al 1,800 a. C.) es el conjunto de leyes, del mismo nombre que el rey perteneciente al primer imperio babilónico, que gobernó lo que fue la antigua Sumer una

vez establecidos los pueblos semitas en la zona. Bajo este código es importante destacar el papel adjudicado a las mujeres en estas sociedades antiguas. Al igual que códigos posteriores, por ejemplo tratados que hemos revisado pertenecientes a las épocas tempranas de la era moderna, estas leyes se concebían como concedidas por las entidades divinas para otorgar el derecho del poder del soberano sobre los súbditos. En este se puede leer como introducción:

Cuando Anum, el Altísimo, Rey de los Anunnakus, (y) el divino Enlil, señor de cielos y tierra, que prescribe los destinos del País, otorgaron al divino Marduk, primogénito del dios Ea, la categoría de Enlil [soberano] de todo el pueblo, (y) lo magnificaron entre los Igigus; cuando impusieron a Babilonia su sublime nombre (y) la hicieron la más poderosa de los Cuatro Cuadrantes; (cuando) en su seno aseguraron a Marduk un reino eterno de cimientos tan sólidos como los de cielo y tierra, en aquellos días, Anum y el divino Enlil también a mi, Hammurabi, príncipe devoto (y) respetuoso de los dioses, para que yo mostrase la Equidad al País, para que yo destruyese al malvado y al inicuo, para que el prepotente no oprimiese al débil, para que yo, como el divino Shamash⁸⁴, apareciera sobre los «Cabezas Negras»⁸⁵ e iluminara la tierra, para que promoviese el bienestar de la gente, me impusieron el nombre.⁸⁶

⁸⁴ *Shamash* se refiere al dios sol y gran juez en la tradición babilónica.

⁸⁵ BLÁZQUEZ, Jose María & CABRERO, Javier: *Himno a An*, pp. 184-185. Recuperado de: http://portal.uned.es/pls/portal/docs/PAGE/UNED_MAIN/LAUNIVERSIDAD/UBICACIONES/07/DOCENTE/JAVIER_CABRERO_PQUERO/ARTICULOS/HIMNO%20A%20AN.PDF

Los autores comentan lo siguiente sobre la denominación «Cabezas Negras»: “*Si bien en principio el término cabezas negras (sag-gig-ga) designaba únicamente a los sumerios, con posterioridad, dentro de la literatura mesopotámica, esta expresión pasa a designar a todos los habitantes mortales de la tierra, es decir, a la raza humana en general. Respecto al nombre metafórico de cabezas negras habría que buscar su interpretación en el hecho de que los dioses miraban a los mortales desde su morada en las alturas, y desde esta panorámica lo que más resaltaba eran los negros cabellos de los humanos. En el mito del diluvio sumerio, del que su principal protagonista es el rey Ziusudra, se nos dice que los creadores de los cabezas negras fueron An, Enlil, Enki y Ninhursag (diosa madre sumeria cuyo nombre más común era Nintu). Asimismo aparecen en otros mitos como el del nacimiento de Sargón de Agade, el de los Cincuenta Nombres de Marduk, el Poema de Erra, etc., en los que son considerados como súbditos leales de reyes y dioses...*”.

⁸⁶ ANÓNIMO: *Código de Hammurabi* (Prólogo). Recuperado de: <http://www.ataun.net/BIBLIOTECAGRATUITA/Clásicos%20en%20Español/Anónimo/Código%20de%20Hammurabi.pdf>

Refirámonos ahora a la diosa Inanna, esencialmente una diosa lunar y de culto más antiguo que las posteriores manifestaciones que muestran un sincretismo con la mitología semítica; una deidad fundamental en el caudal mítico femenino que venimos trazando como objeto de el presente capítulo. Nominada según muchos atributos, algunos de estos se refieren a ella como reina de cielo y tierra, diosa del amor sexual y de la fertilidad, así como la diosa de la guerra y la tormenta, y todo esto en dependencia del periodo de la Edad del Bronce de la civilización sumeria a la que nos estemos refiriendo y como consecuencia de las transformaciones que dicha civilización mesopotámica iba experimentando. Su ciudad de culto principal era la ciudad sumeria Uruk.

En la genealogía mitológica sumeria encontramos que desde el mito de la creación formulado por su cultura Nammu constituiría la diosa de las aguas primordiales, de las que toda manifestación de nuestro universo surgió. Los hijos de Nammu, An (cielo/masculino) y Ki (tierra/femenino), principios que permanecían unidos según el sentido del ciclo eterno de la existencia, tuvieron a su vez un hijo, Enlil, el dios del aire. El espacio que el aire ocupa fue la causa de la separación de An y Ki, puesto que la historia señala que Enlil se llevó a su madre Ki y la desposó, separando así cielo y tierra, y todos los demás dioses y diosas surgen a partir de la unión de Enlil y Ki. Enlil raptó igualmente a Ninlil, señora aire, y concibieron a Nanna, dios lunar quien se unió a Ningal, diosa de la luna, entonces vemos la procedencia de Inanna de esta última unión, así como de su hermano Utu, dios del sol.

Inanna parece asumir ciertos rasgos de Ki como gran madre, cuando permanecía unida a An, lo cual presenta una similitud con la idea que se ha podido concebir a partir de los estudios sobre las posibles deidades tanto paleolíticas como neolíticas, de las que se infiere

que un concepto de unidad, del UNO, un todo sagrado, como era sagrado todo lo inmanente. Algunos importantes estudiosos de las culturas prehistóricas coinciden en el reconocimiento de unas primeras formulaciones de la trinidad como concepto divino pero que tiene que ver a su vez con fenómenos cósmicos que se observaban y asumían como la forma de un orden universal, que se manifiesta en culturas como la sumeria, así como en otras muy posteriores como la cristiana. En periodos que anteceden pos miles de años a la Edad del Bronce, se ha percibido la manifestación lunar en sus tres fases visibles como las tres formas de la mujer o del principio sagrado femenino, es decir, como hija, madre y anciana; la trinidad sumeria temprana estuvo formada por An-Ki-Enlil (padre, madre e hijo); y en la trinidad que posteriormente se erigió como la predominante y ya constituida solo por deidades masculinas del panteón sumerio se ven en las figuras de An-Enki-Enlil, este último, quien posiblemente fuese un hijo de Nammu aunque no se conoce este dato con certeza y el cual cobró una gran importancia jerárquica a partir del tercer milenio a. C.

Mas retomando a Inanna, y a Istar⁸⁷ como su equivalente babilónico, debemos destacar, desde el punto de vista de la manifestación iconográfica de la diosa, un gran parecido en una figura del 2,000 a. C. de esta diosa, con las imágenes de la diosa encontradas en el Paleolítico y en el Neolítico, como pueden ser la diosa de Laussel, la diosa de Lespugue, la diosa de Willendorf, la dama de Pazardzik o las diosas encontradas en el Cementerio de Cernavoda en Rumanía y en la zona del Egeo. Pareciera que el volumen del área de sus vientres y pechos quisieran hacer notoria la capacidad creadora que ofrenda el principio femenino. Estas figuras muestran sus cuerpos en todo su esplendor natural, atributo que en imágenes divinas femeninas, como en la cristiana Virgen María, vemos ocultado por los ropajes debido al

⁸⁷ Se le llamaba así a esta diosa en la parte septentrional de Sumer.

sentido de impureza o negatividad impregnado a todo lo relativo a lo sensorial, o mundano, de los seres humanos, especialmente de las mujeres, tema que abordaremos más avanzada la investigación, aunque ya hemos visto algo de ello en el capítulo anterior.

Como diosa del amor sexual, concierne al asunto que acabamos de señalar, Inanna-Istar encarna los poderes de la fertilidad y se le invoca para renovar la regeneración de la tierra como dadora del sustento vital del alimento recogido en las cosechas. Se adjudican a esta deidad ritos sagrados en su nombre llevados a cabo en los templos en donde las sacerdotisas mantenían relaciones sexuales con devotos de la diosa para ofrecerlo a ello como invocación al poder generador de vida y de procreación.

Del mito de Inanna-Istar se desprende la idea de la diosa con su hijo-consorte Dumuzi, o Tamuz según la zona de Sumer, y ambos nombres significan «hijo fiel»⁸⁸, “legendario dios-rey y salvador universal”⁸⁹, y las festividades relativas a su muerte y regreso a la vida se ven reflejados “en nuestro propio calendario mítico y ritual, por la Sinagoga a la Pascua Judía y por la Iglesia al Viernes Santo y Pascua de Resurrección”⁹⁰. Esta celebración de la fertilidad y la renovación de la vida se relaciona al matrimonio sagrado el cual en la civilización sumeria asumía la unión de la diosa y del dios-hijo-consorte, ya que el rey se divinizaba mediante esta unión con la sacerdotisa en representación de la imagen de la diosa.

⁸⁸ BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, cit. p.244.

⁸⁹ CAMPBELL, Joseph: *Myths to live by*, Stillpoint Digital Press, 2011, p. 163. ISBN: 978-1-61178-000-0.

⁹⁰ CAMPBELL, Joseph: *Myths to live by*, cit. p. 163. Trad. Gloria M. García Arambarry: “*in our own mythic and ritual calendar, by the Synagogue to Passover, and by the Church to Good Friday and Easter*”.

Inanna-Istar experimentarían, al igual que en otras culturas ha sucedido, un descenso al inframundo, el que una vez fuera el reino de Nammu y que luego fue regido por la hermana de Inanna, Ereshkigal. El mundo de las profundidades y la oscuridad es un paradigma que reconoceremos en mitologías posteriores, si bien con connotaciones distintas a las que le antecedieron, como se verá en las tradiciones judeohebraicas y cristianas. Mientras, podemos reconocer el mundo de las profundidades también en la mitología que atañe a Isis, deidad egipcia, y a Perséfone en la tradición de la Grecia clásica. Comenzaremos por añadir a nuestro texto el mito del descenso de Inanna al inframundo para impregnarnos de uno de los sentidos primarios de este paradigma y su relación con el universo de lo femenino que nos atañe en este estudio, en este caso, con respecto a la civilización sumeria:

Desde el Gran Arriba ella prestó oído al Gran Abajo. Desde el Gran Arriba la diosa prestó oído al Gran Abajo. Desde el Gran Arriba Inanna prestó oído al Gran abajo.

Mi Señora abandonó el cielo y la tierra para descender al inframundo. Inanna abandonó el cielo y la tierra para descender al inframundo.

Ella abandonó su oficio de sacerdotisa sagrada para descender al inframundo.

En Uruk abandonó su templo para descender al inframundo.

En Badtibira abandonó su templo para descender al inframundo. En Zabalani abandonó su templo para descender al inframundo. En Adab abandonó su templo para descender al inframundo.

En Nippur abandonó su templo para descender al inframundo. En Kish abandonó su templo para descender al inframundo.

En Acadia abandonó su templo para descender al inframundo.

Ella juntó los siete *me*.

Ella los tomó en sus manos.

Con los *me* en su posesión, ella se preparó:

Se colocó el *shugurra*, la corona de la estepa, en la cabeza.
Se arregló sus rizos oscuros sobre la frente.
Se ató las pequeñas cuentas de lapislázuli alrededor del cuello,
dejó la doble hilera de cuentas caer sobre su pecho
y envolvió la vestidura real alrededor de su cuerpo.
Se untó los ojos con el ungüento llamado “Que venga él, que venga él”; ató el pectoral
llamado “Ven, hombre, ven”, alrededor de su pecho, deslizó el aro de oro hacia su muñeca,
y tomó la vara y la cuerda de medir de lapislázuli en la mano.
Inanna partió hacia el inframundo.
Neti, el portero principal del *kur*,
entró en el palacio de Ereshkigal, la Reina del Inframundo, y dijo:
“Mi reina, una doncella
tan alta como el cielo,
tan ancha como la tierra,
tan fuerte como los cimientos del muro de la ciudad, espera fuera de las puertas del palacio.
Ella ha reunido los siete *me*.
Ella los ha tomado en sus manos.
Con los *me* en su posesión, se ha preparado.
En su cabeza lleva el *shugurra*, la corona de la estepa.
Sobre su frente sus rizos oscuros están cuidadosamente dispuestos. Alrededor de su cuello
lleva la doble hilera de cuentas.
Su cuerpo va envuelto en la vestidura real.
Sus ojos están untados del ungüento llamado ‘Que venga él, que venga él’. Sobre su pecho
lleva el pectoral llamado ‘Ven, hombre, ven’.
En su muñeca lleva el aro de oro.
En la mano porta la vara y la cuerda de medir de lapislázuli”.
Cuando Ereshkigal escuchó esto,
se golpeó el muslo y se mordió el labio.
Llevó el asunto hacia su corazón y demoró en él. Luego habló:

“Ven Neti, mi portero principal del *kur*,
atiende a mis palabras:
pon cerrojo a las siete puertas del inframundo.
Luego, una por una, abre en cada puerta una hendidura. Deja entrar a Inanna.
Cuando entre, quítale sus atavíos reales.
Que la Sacerdotisa Sagrada del Cielo entre inclinada”.

Neti atendió a las palabras de su reina.
Puso cerrojo a las siete puertas del inframundo. Luego abrió la puerta exterior.
Le dijo a la doncella:
“Ven, Inanna, entra”.

Cuando entró por la primera puerta,
de la cabeza le quitaron el *shugurra*, la corona de la estepa. Inanna preguntó:
“¿Qué es esto?”

Le dijeron:
“Quieta, Inanna, las formas del inframundo son perfectas. No se pueden objetar”.

Cuando, al cabo de tres días y tres noches, Inanna no había vuelto, Ninshubur alzó por ella
una lamentación en las ruinas.
Tocó el tambor por ella en los lugares de asamblea.
Rodeó las casas de los dioses.
Se rasgó los ojos; se rasgó en la boca; se rasgó en los muslos. Se vistió con una sola prenda
como una mendiga.
Sola, se dirigió a Nippur y al templo de Enlil.
Cuando entró en el santuario sagrado, gritó:
“Oh Padre Enlil, no dejes que tu hija
sea muerta en el inframundo,
no dejes que tu plata brillante
sea cubierta con el polvo del inframundo. No dejes que tu precioso lapislázuli
sea roto en pedazos para el engarzador.
No dejes que tu fragante caja de madera

sea convertida en trozos para el tallador.

No dejes que la sacerdotisa sagrada del Cielo sea muerta en el inframundo”.

Dumuzi llamó:

“Traigan... tráiganla... traigan a mi hermana.

Traigan a mi Geshtinanna, mi hermanita,

mi escriba que conoce las tablillas,

mi cantora que conoce muchos cantares,

mi hermana que conoce el significado de las palabras, mi mujer sabia que conoce el significado de los sueños. Debo hablar con ella.

Debo contarle mi sueño”.

Dumuzi le habló a Geshtinanna, diciendo:

“¡Un sueño! Hermana mía, escucha mi sueño:

[...] En una arboleda, el terror de altos árboles se alza junto a mí. Vierten agua sobre mi hogar sagrado.

El fondo de mi mantequera se desprende.

Mi copa de beber cae de su asa.

Mi cayado de pastor ha desaparecido.

Un águila atrapa un cordero del redil.

Un halcón caza un gorrión en la cerca de carrizos.

Hermana mía, tus cabras arrastran sus barbas de lapislázuli por el polvo. Tus ovejas rasguñan la tierra con las patas dobladas.

La mantequera yace silenciosa; ninguna leche se vierte. La taza yace rota; Dumuzi no existe más.

El redil es entregado a los vientos”.

Geshtinanna habló:

“Hermano mío, no me cuentes tu sueño. Dumuzi, no me cuentes ese sueño...”

Inanna lloró por Dumuzi:

“Se ha ido mi esposo, mi dulce esposo.

Se ha ido mi amor, mi dulce amor.

Mi amado ha sido llevado de la ciudad.

Oh, ustedes, moscas de la estepa,
mi amado novio me fue arrebatado
antes de que bien pudiera envolverlo en un sudario.
[...] Le pregunto a los montes y los valles: ‘¿En dónde está mi esposo?’
[...] ¿Me preguntan por su flauta de caña? El viento debe tocarla por él.
¿Me preguntan por sus dulces canciones? El viento debe cantarlas por él’.
Sirtur, la madre de Dumuzi, lloró por su hijo:
“Mi corazón toca la flauta de caña del duelo.
En un tiempo mi muchacho vagaba tan libre por la estepa, ahora está cautivo.
En un tiempo Dumuzi vagaba tan libre por la estepa, ahora está atado.
La oveja abandona su cordero.
La cabra abandona su cabrito.
Mi corazón toca la flauta de caña del duelo.
¡Oh, estepa traicionera!
En el lugar donde él dijo una vez: ‘Mi madre preguntará por mí’, ahora no puede mover sus
manos. No puede mover sus pies.
Mi corazón toca la flauta de caña del duelo. Yo iría con él,
vería a mi niño’.
La madre caminó hacia el lugar desolado. Sirtur caminó adonde Dumuzi yacía. Miró al toro
salvaje asesinado.
Miró su rostro. Dijo:
“Mi niño, el rostro es tuyo. El espíritu ha huido”⁹¹.

En la historia del descenso de Inanna, escrito aproximadamente en el 1750 a. C.,
identificamos tradiciones posteriormente compartidas, como los tres días de oscuridad de la
última fase lunar antes de la reaparición de su luz, la vida, de la visibilidad de lo inmanente,
de la epifanía de la diosa que antaño fue venerada, como los tres días de oscuridad que

⁹¹ CROSS, Elsa: “El descenso de Inanna: una prefiguración de los Misterios”. *Revista de la Universidad de México*, Núm. 70, Diciembre, 2009, pp. 28-31.

acontecieron en el descenso de Ishtar, y dos mil o quizás hasta tres mil años después, la historia de la crucifixión de Jesús tras la cual pasó tres días antes de su resurrección. Estos mitos se reflejan en historias posteriores posiblemente porque “parecen haberse extendido por todo el Próximo Oriente y el Mediterráneo”⁹², quedando en nuestras consciencias la imagen de la diosa virgen⁹³ que espera tres días a que su hijo o amante/consorte, después de morir en un acto de sacrificio, regrese a la vida en un acto de resurrección.

Eventualmente el inframundo adquirió una connotación de temeridad puesto que ya se puede apreciar en las mitologías babilonias y asirias un sentido de terror a este mundo subterráneo y a los seres que lo habitan como "demonios y espíritus malignos"⁹⁴.

Isis es la imagen divina egipcia que se erige como principio femenino divino incluso antes de los textos de las pirámides, esto es, antes del 2500 a. C., por lo cual se estima que el culto a ella perduró desde aproximadamente el 3000 a. C. hasta el siglo II. d. C. En la mitología egipcia del principio de todas las formas de vida, del universo y la humanidad coincide con otras culturas, como la sumeria, en el sentido de tener como punto de partida las aguas primordiales, en este caso llamadas Nun, y de las cuales surgió el primer montículo Atum. Recordemos que las aguas primordiales de Sumer se reconocían en la figura de la diosa Nammu y An y Ki, sus hijos cielo y tierra respectivamente, principios de la creación

⁹² BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, cit. p. 260.

⁹³ BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, cit. p. 234. Las autoras observan que el sentido de diosa virgen fue distinto, en estas civilizaciones de la edad del Bronce, al que posteriormente se otorgó en otras tradiciones: “*La imagen del papel de Inanna e Istar como hieródula del cielo se remonta a la idea neolítica de que el modo de ser característico de la gran madre era la procreación. Ambas diosas son llamadas vírgenes, pero dicha virginidad no aludía a una condición física, sino a la continuidad del estado de capacidad creativa de la diosa, propiciado por la unión de sí misma consigo misma, y a que la fertilidad en todos los aspectos de la creación era su epifanía.*”

⁹⁴ BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, cit. p. 262.

que permanecían unidos en la forma de una montaña cósmica, separados posteriormente por Enlil hijo de An y Ki. Shu, varón creado por Atum, así como lo era la hembra Tefnut, como Enlil, separó a Nut y a Geb (cielo y tierra e hijos de Shu y Tefnut), de manera que comienza a vislumbrarse lo que llegará a su culminación en culturas posteriores como veremos, como la hebrea o cristiana: la separación entre materia/tierra y espíritu/cielo. Progresivamente, este alejamiento del carácter instintivo que se adjudica a la naturaleza para acercarse el ser humano a la consciencia y a la reflexión que le provoca percibir y evaluar la naturaleza como ajeno a sí mismo se reconocerá en la dualidad según la cual colectivamente las sociedades acercan el principio femenino con esa realidad de la naturaleza, caótica e irreflexiva, y el principio masculino con el principio espiritual y racional que debe dominar su contrario y poner orden.

Isis, como hija de Nut (cielo) y Geb (tierra), fue considerada como reina del cielo, la tierra y el inframundo. A partir del principio de las aguas de las cuales todo surgió las historias y mitos variaron según las ciudades egipcias e Isis se circunscribe a a la tradición religiosa de Heliópolis. Los demás hermanos de Isis nacidos de Nut y Geb, fueron Osiris, amante de Isis y “primer rey de Egipto y creador de la civilización”⁹⁵, Arueris, Set y Neftis. En torno a la pareja enamorada de Isis y Osiris se desarrolla la historia mítica según la cual, ante la muerte de su hermano a causa de la envidia de hermano *Set*, la diosa desciende al informando para traerlo de vuelta a la vida. Además, en esta historia, se entrelaza el acontecer de la diosa egipcia con la diosa fenicia Astarté, cuando la primera visita Fenicia en busca del sarcófago de Osiris escondido en una de las columnas del palacio fenicio en Biblos.

⁹⁵ BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, cit. p. 268.

El culto a esta diosa madre perduró hasta el siglo VI d. C., cuando se prohibió bajo la dominación del Imperio romano sobre Egipto, y había sobrevivido a las conquistas de Egipto por parte de los reyes babilónicos, Alejandro Magno y finalmente Roma en el siglo I. d. C. por parte de Octavio.

3.2. Cuando el dios fue Dios y la Diosa demonio: Babilonia

Ya finalizando la Edad del Bronce comienza a suceder la inversión en ciertas culturas de los cultos a la diosa madre como eje central del acto creador primigenio y se va desarrollando, hasta afianzarse en la Edad del Hierro, la imagen de un dios padre creador y cuyas influencias veremos presentes hasta nuestros días, pues la heredaron las mitologías, entre otras, asiria, cananea, hebrea, griega, romana y cristiana, dominando las estructuras de pensamiento y espiritualidad de lo que hoy denominamos el mundo occidental.

En el periodo de la Edad del Hierro, cuyo comienzo se considera en torno al año 1250 a. C., se identifica un sistema mitológico manifestado en el poema babilónico de la creación *Enuma Elish*, que coincide con la fase imperial de la cultura sumero-babilónica, que presenta como vencedor a un dios, Marduk, y como derrotada, a una diosa, Tiamat. Se ven en conflicto las tradiciones que rendían culto a la deidad femenina, de tradición lunar, con respecto a las tradiciones arias y semíticas que rendían culto a dioses, de tradición solar y con la misión de imponer un orden a las sociedades de la tierra y el dominio de la naturaleza,

«Fue Kingu el que tramó el combate
y movió a rebelión a Tiamat y [or] ganizó la batalla».

Le ataron y le mantuvieron cogido delante de Ea.
Se le infligió su castigo: se le cortó la sangre.
Y con su sangre (Ea) formó la humanidad.
Impuso sobre ella el servicio de los dioses,
—esta era una obra que sobrepasa la inteligencia (humana)
y si Nudimmud la produjo fue gracias a los ingeniosos
[planes de Marduk—
Marduk, el rey, repartió a los dioses
—a todos los Anunnaku— en lo alto y en lo bajo.
Los asignó a anu para que guardaran sus instrucciones
y estableció, como guardianes, a trescientos en el cielo;
y otros tantos para regular el funcionamiento de la tierra.
Entre cielo y tierra estableció, pues, seiscientos.⁹⁶

y que además propone como vencedores a los dioses del cielo, rasgo que caracteriza tres de las principales religiones que mantienen su tradición hasta nuestros días, el judaísmo, el cristianismo y el islam.

Recordemos que el rey Hammurabi, instalado en el poder como soberano en el 1750 a. C.⁹⁷ recibe la misión de los dioses para iluminar y gobernar la tierra, y para que como Marduk, destruyera al malvado. Lo inmanente es desplazado por la trascendencia del dios que está más allá de lo creado, a diferencia de mitos anteriores. Esta lucha del dios padre por hacerse con la supremacía coincide con nuevas generaciones de gobernantes conquistadores, no los líderes pastores de antaño, que suplantán a las antiguas de la misma manera que las

⁹⁶ LARA PEINADO, Federico: *Enuma elish*, Madrid, Trotta, 1994, p. 78.

⁹⁷ BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, cit. p. 324.

nuevas generaciones de dioses suplantando a las generaciones anteriores, como se puede apreciar asimismo en el poema:

Entonces respondió Mummu para aconsejar a Apsu,
y el parecer de su Mummu fue el de un consejero sin

[benevolencia:

«¡Procura destruir, padre mío, el proceder revoltoso,
para que puedas reposar de día y dormir de noche!».

Apsu, (al oír esto), se alegró y su rostro se puso radiante
a causa del mal que había planeado contra los dioses, sus

[hijos.

Después rodeó con su brazo el cuello de Mummu,
quien se sentó sobre sus rodillas, y le besó.

Y todo lo que habían planeado en su reunión
se repitió a los dioses, sus primogénitos.

Cuando los dioses oyeron esto, se pusieron nerviosos,
guardaron silencio y permanecieron mudos.

Pero el más inteligente, el sabio, el capaz,

Ea, que conoce todas las cosas, concibió un plan,
planeó y agenció un proyecto de conjunto contra él:

hábilmente, ajustó en su contra su encantamiento más

[sobresaliente,

se lo recitó y con un filtro le provocó el reposo.

El sueño le invadió y quedó profundamente dormido.

Cuando hubo dormido a Apsu, invadido por el sueño,
y Mummu, el consejero, estuvo demasiado aturdido como

[para ejercer vigilancia,

soltó su banda, le quitó su corona,

le despojó de su divino esplendor y se lo revistió a sí

[mismo.

Después de encadenar a Apsu, le dio muerte,
a Mummu lo encerró, atrancándole la puerta;
luego estableció su morada sobre Apsu,
y se apoderó de Mummu, sujetándole con una soga.

Después que había inmovilizado y abatido a sus enemigos,
que, sobre sus rivales, Ea hubo asegurado su triunfo, descansó en la más profunda paz en su
cámara:

la llamó *apsu* y en ella marcó las salas de ceremonia.

En este mismo lugar estableció su cámara nupcial,
en donde Ea con Damkina, su esposa, residieron con

[majestad.

En el Santuario de los Destinos, en esta Capilla de las

[Suertes,

fue procreado el más inteligente, el sabio de los dioses, el Señor:

en el corazón del *apsu* nació Marduk⁹⁸.

De esta manera que da instalado el poder supremo de Marduk sobre los demás dioses, incluso sobre sus ancestros. Aspe, el padre primigenio, fue asesinado y Tiamat, madre primigenia, fue destruida por Marduk después que ella, enfurecida por los vientos creados para molestarla, diera a luz toda clase de seres infernales como preludios de la imagen que Dante retrata en los años renacentistas sobre el infierno en el cristianismo:

Así descendí del primer Círculo al segundo, que contiene menos espacio pero mucho más dolor, y dolor punzante, que origina desgarradores gritos. Allí estaba el horrible Minos, que, rechinando los dientes, examinaba las culpas de los que entraban, juzgaba y daba a

⁹⁸ LARA PEINADO, Federico: *Enuma elish*, cit. pp., 48-49.

comprender sus órdenes por medio de las vueltas de su cola. Es decir, que cuando se presenta a él una alma pecadora y le confiesa todas sus culpas, aquel gran conocedor de los pecados ve qué lugar del Infierno debe ocupar y se lo designa ciñéndose al cuerpo la cola tantas veces cuantas sea el número del Círculo a que debe ser enviada... Entráramos en un lugar que carecía de luz y que rugía como el mar tempestuoso cuando está combatido por vientos contrarios. La tromba infernal, que no se detiene nunca, envuelve en su torbellino a los espíritus, les hace dar vueltas continuamente y los agita y los molesta. Cuando se encuentran ante la ruinoso roca que los encierra, allí son los gritos, los llantos y los lamentos, y las blasfemias contra la virtud divina”.⁹⁹

Finalmente, en su forma de serpiente, adquirida bajo una atroz transformación que la convertía en demonio más que en diosa y en una fuerza más destructiva que generadora de vida, fue aniquilada por Marduk y de su cuerpo desmembrado creó entonces el dios la tierra, y del cuerpo desmembrado de su hijo-esposo Kingu nace la humanidad.

3.3. Tradición mitológica grecorromana

En lo que respecta a la mitología grecorromana, debemos señalar ciertos aspectos sobre las diosas que la ocupan y que tienen que ver con su herencia como diosas madre y su eventual transformación, aunque con la salvedad de que en esta tradición clásica el paso del poder supremo de las diosas a un orden patriarcal no significó la desaparición de “una realidad subyacente cuya presencia en muchos ámbitos de la vida no podía ignorarse”¹⁰⁰ y que sobrevivió asentamientos e invasiones desde el 2500 a. C., aqueos, jonios, dorios, quienes introdujeron consigo las tradiciones patriarcales de sus pueblos de origen

⁹⁹ ALIGHIERI, Dante: *Divina Comedia*, Barcelona, Espasa Libros, S. L. U., 2010, pp. 162-163.

¹⁰⁰ BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, cit. p. 351.

indoeuropeo. En el lapso de 400 años que van desde el declive de las culturas minoica y micénica que se estima en torno al 1200 a. C., hasta el año 800 a. C. aproximadamente, se ha apreciado por parte de los especialistas en esta materia un trance oscuro tras el cual resurgen imágenes antiguas en un nuevo orden cósmico, una nueva manera de relacionarse con el universo y con las cuestiones fundamentales que se plantean los seres humanos. Aquí también encontramos imágenes de diosas quienes han perfilado arquetipos femeninos que han trascendido los propios límites espacio-temporales de la cultura clásica y en los cuales podemos enmarcar las cualidades que distinguen el tipo de la mujer fatal al cual se adscribe *Carmen* según venimos argumentando. Partimos de la tradición escrita del siglo VIII, por medio de la cual escritores como Hesíodo u Homero plasmaron relatos sobre la cosmogonía y genealogía divina las cuales han dejado una significativa estela de divinidades femeninas que resultan fundamentales en la trascendencia de sus arquetipos a la cultura occidental; y este orden coloca a Zeus como padre de la familia olímpica patriarcal que, como hemos visto en lo ocurrido con otras culturas, una nueva generación de dioses, desafiante, toma el mando en los poderes divinos. Primero surgió Caos, y luego dos entidades divinas, Gea (femenina, “madre universal”¹⁰¹) y Eros (masculina, “el más bello de los inmortales dioses”¹⁰²), según el mito de creación que corresponde a la tradición griega relatada por Hesíodo en *Teogonía*, y de la unión de éstos nacieron dos hijos, con uno de los cuales, Urano (hijo/amante), Gea se unió, procreando así una prole de dioses y diosas y de cuya descendencia surgió Zeus, el enviado a desafiar a la antigua generación. Según el mito de la creación relatado por Homero

¹⁰¹ BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, cit. p. 355.

¹⁰² HESÍODO: *La Teogonía*. Barcelona, Ediciones Bronte, 2013, p. 438.

en *La Ilíada*, Océano, “padre de los dioses”¹⁰³ fue primero, y éste “nombró a Tetis como «madre de sus hijos» que, como Eurínome, reina sobre el mar.”¹⁰⁴

Otto escribe, “es muy conocido el mito según el cual correspondía a las Musas un papel en el gobierno del mundo de Zeus que no tenía ningún equivalente entre otros dioses... Son diosas en el sentido pleno del término”¹⁰⁵. En *La Ilíada*, Homero las llama “hijas de Zeus”¹⁰⁶ que poseen “olímpicos palacios y como diosas”¹⁰⁷ todo lo conocen y presencian. Y Hesíodo comienza su canto por “las Musas Heliconiadas, que habitan el grande sacro monte Helicón”¹⁰⁸, expresando así reminiscencias del pasado de diosas que habitaban la montaña sagrada, y, según lo cual, Eliade argumenta una apropiación por parte de Zeus de “las diosas locales pre-helénicas, veneradas desde tiempos inmemoriales, Zeus las reemplaza y, al hacerlo, comienza el proceso de simbiosis y unificación que dará a la religión griega su característica más específica”.¹⁰⁹ Entre ellas se encuentra Terpsícore, como madre de la estirpe de la danza, celebrada por los griegos y unida a la poesía, como uno de los quehaceres de las divinidades, porque las Musas “danzan con sus tiernos pies alrededor de la violácea fuente y del ara del prepotente Cronin.”¹¹⁰ Precisamente la danza se presenta en mito órfico

¹⁰³ HOMERO: *La Ilíada*. México, Editorial Porrúa, 2013, p. 528.

¹⁰⁴ BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, cit. p. 358.

¹⁰⁵ OTTO, Walter F.: *Las Musas*. Madrid, Ediciones Siruela, S. A., 2005, pp. 29-30.

¹⁰⁶ HOMERO: *La Ilíada*, cit. p. 134.

¹⁰⁷ HOMERO: *La Ilíada*, cit. p. 134.

¹⁰⁸ HESÍODO: *La Teogonía*, cit. p. 389.

¹⁰⁹ ELIADE, Mircea: *History of religious ideas, Vol. I.*, Chicago, University of Chicago Press, 1978, p. 475. Trad. Gloria García Arambarry: “... the pre-hellenic local goddesses, venerated from time immemorial, Zeus replaces them and, in so doing, begins the process of symbiosis and unification that will give Greek religion its most specific characteristic.”

¹¹⁰ HESÍODO: *La Teogonía*, cit. p. 390.

de la creación como movimiento procedente de Eurínome, diosa lunar, quien “dio origen al mundo a través de la danza”¹¹¹.

En esta larga estirpe de diosas y diosas encontramos a Hera, Atenea, Ártemis, Perséfone, Deméter, y Afrodita, todas ellas de una trascendencia fundamental en la cultura occidental, aunque distintos atributos las caracterizan, y en los arquetipos femeninos heredados. Encontramos en ellas las imágenes que habían acompañado a las imágenes divinas prehistóricas como los atributos de la naturaleza que las acompañan: la luna, la serpiente, las aguas, los animales salvajes, la vaca, las abejas, la miel y los cereales, aves y peces y la tierra fértil, entre otros. Por otro lado, fuertes caracteres las identifican como poderosas entidades divinas en la concepción mítica griega. Hera, Juno en la mitología romana, en la mitología olímpica es esposa de Zeus y de linaje antiguo, igual que las diosas descritas a continuación. “Atenea, la deidad de ojos de lechuza”¹¹² (imagen arcaica de ciertas figuras sagradas femeninas), está relacionada a la imagen de la serpiente. Ella guardaba la ciudad de Atenas como sabia y guerrera. Atenea corresponde a la diosa Minerva romana, y fue nacida de Zeus, quien en un acto de dominio sobre su madre Metis, en el mito relatado por Hesíodo, se tragó a la diosa embarazada y él dio a luz de su cabeza a la diosa. Ártemis, cazadora como lo fue Diana en Roma, se erigió como diosa de los animales salvajes. Penélope, en la Odisea, eleva una plegaria a la diosa que lanza flechas y danza en parajes de la naturaleza inaccesibles, llamándola “venerable diosa, hija de Zeus”¹¹³. Deméter, equivalente a Ceres, es la diosa por quien la tierra fértil produce el trigo y los frutos que proporcionan alimento a los mortales,

¹¹¹ BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, cit. p. 358.

¹¹² HOMERO: *Odisea*, cit. p. 83.

¹¹³ HOMERO: *Odisea*, cit. p. 607.

signos antiguos creyentes de su forma como diosa más antigua que la griega clásica y cuyos orígenes se trazan hasta Creta. Su hija Perséfone (Proserpina en Roma), y de Zeus, hermano de Deméter, surge como diosa del reino de los muertos, atributo que había sido propio igualmente de Deméter en tradiciones anteriores a la grecorromana. Ella parece evocar la fase de doncella de la luna, mientras que su madre Deméter evoca la mujer plena, como si se tratara de dos aspectos del mismo principio femenino. El mito que relata la historia de la búsqueda iniciada por Deméter en el inframundo, después que su hija fuese raptada por Hades con el conocimiento y consentimiento de Zeus, nos recuerdan el descenso de Inanna al inframundo en el mito sumerio de la Edad del Bronce. Por último, Afrodita en la tradición griega, y Venus en la romana, a quien “Dioses y hombres la llaman Afrodita, porque se nutrió en la espuma”¹¹⁴, surgió de las aguas del mar y también hija del cielo y tierra como si se tratase de una metáfora de la unión primigenia de los dos principios presentes en las imágenes del Neolítico que existía antes de su separación. Encarna el amor además de un aspecto categóricamente rechazado por tradiciones como la judeocristiana, es decir, el aspecto sexual del amor, el deseo que provocaba en todos aquellos sobre los cuales ella ejercía su poder. Es ella quien promete a Paris el amor de Helena, bella mujer de la mitología griega por quien se inicia la guerra de Troya, otra imagen para el germen destructor de las bellas mujeres.

En Medusa, reina de las gorgonas y “antigua diosa de la tierra”¹¹⁵ se aprecia una mujer de mirada terrible que convierte a los hombres y cuyos cabellos aparecen como serpientes. Esta visión, como muchas más, fascinó a artistas del periodo romántico y otros anteriores así como

¹¹⁴ HESÍODO: *La Teogonía*, cit. p. 470.

¹¹⁵ ELIADE, Mircea: *History of religious ideas, Vol. I*, cit. p. 500.

posteriores, y entre las más importantes, los Misterios Eleusinos, relativos al culto a Deméter y Perséfone y que perduraron hasta los tiempos romanos, y el Orfismo como corriente religiosa de la antigua Grecia, pues, como expresa Eliade, “la fascinación que han ejercido sobre las mejores mentes de Europa por más de veinte siglos constituye un hecho religioso que es altamente significativo y cuyas consecuencias aún no han sido propiamente comprendidos”¹¹⁶.

De la tradición también grecorromana, resalta la diosa Cibeles como gran madre romana. La asimilación desde su origen griego hasta su culto en tiempos del imperio Romano permite percibir atributos que la distinguen, como su reinado sobre los animales salvajes, la fertilidad y también diosa de la montaña, propios de algunas de sus antecesoras y contemporáneas griegas. Junto a su imagen persisten las del león, la luna y la serpiente como las arcaicas diosas. Dadas estas características, no debe ser extraño que se encuentre en el culto a María cristiana se encuentra una imagen suya en un trono flanqueada por dos leones, como lo estuvieron Cibeles, Isis y otras diosas antiguas.

El otro aspecto sobre lo femenino que queremos abordar, y que alude, a una naturaleza femenina maléfica, se trata de la creación de Pandora, que guarda un paralelismo mítico con la historia cristiana de la primera mujer, Eva, ambas mortales. Según ha relatado Hesíodo, Zeus castigó a la humanidad por causa del robo del fuego por parte de Prometeo para devolverlo a los humanos en contra de la voluntad del dios padre. Entonces ideó una hermosa mujer, Pandora, “una bella virgen semejante a las diosas inmortales”¹¹⁷ y la brindó al

¹¹⁶ ELIADE, Mircea: *History of religious ideas, Vol. I*, cit. p. 20.

¹¹⁷ HESÍODO: *Los trabajos y los días*. Recuperado de: http://www.imperivm.org/cont/textos/txt/hesiodo_los-trabajos-y-los-dias.html

hermano del dios junto con una caja, quien no pudo resistirse a su belleza y la tomó por esposa aún cuando Prometeo le había advertido no aceptar ningún regalo del soberano dios. La curiosidad, así como a Eva en el mito bíblico de la creación, se impuso sobre Pandora y ésta abrió la caja que contenía todos los males que entonces, se arrojaron sobre la humanidad; la venganza de Zeus. Señala Eliade,

Entonces, por robar el fuego, exasperó a Zeus y así causó la invención de Pandora, esto es, la aparición de la mujer y, en consecuencia, la propagación de toda clase de preocupaciones, tribulaciones e infortunios. Para Hesíodo, el mito de Prometeo explica el súbito advenimiento del mal al mundo; en el último análisis, «el mal» representa la venganza de Zeus”.¹¹⁸

Entre los paradigmas de los nuevos modelo míticos está el que propone a la humanidad como un aspecto de la creación, y lo masculino y lo femenino, como aspectos de la propia humanidad, se vieron alterados en la manera de relacionarse lo uno con lo otro. Esta dualidad en oposición va acompañada de la división entre mente/espíritu y cuerpo/materia con los respectivos valores de «bueno» y «malo» relacionas a cada polo que se manifiestan de ahora en adelante no solo en la mitología post sumeria que hemos visto antes, sino también en otras a considerar como la mitología hebrea. El antiguo Testamento es una de las obras a considerar como enmarcada en este periodo caracterizado por una ética de la guerra en la que confluyen tanto los dioses como los hombres héroes. En este contexto la figura del guerrero, héroe y victorioso, se impone como referencia del orden y del éxito, cobrando una notoriedad masculina en la sociedad que viviera bajo estos términos. Las voces de lo femenino entonces parecen acallarse en unos contextos en los que quedarían inmersas las mujeres en una posición de subordinación tal y como parecen sugerir los mitos imperantes.

¹¹⁸ ELIADE, Mircea: *History of religious ideas, Vol. I*, cit. p. 485.

3.4. Eva

La mitología hebrea es una de aquellas que, habiéndose consolidado durante las sucesivas turbulencias bélicas de la Edad del Hierro, conformó la idea de un dios padre, Yahvé-Elohim, en el cual confluyen los atributos de dioses masculinos anteriores de ascendencia aria y semítica identificados con el trueno, el rayo, la tormenta y la mitología solar. Mas se encuentran en su libro, el antiguo Testamento, reminiscencias que apuntan a tradiciones vencidas pero presentes, pues así como no se escribe ninguna obra desde el vacío, la visión poética de esta tradición no apareció simplemente de la nada y repentinamente. Al igual que en el mito babilónico *Enuma elish*, en el cual “la elevación del dios nacido de la diosa madre a la condición de dios padre terminó por realizarse”¹¹⁹, encontramos en esta mitología la omnipresencia de un solo dios, pero a diferencia del primero, este dios no procede de diosa o mujer alguna, sino que él siempre existió y él creó todo lo existente. En los mitos de creación relatados en los dos primeros libros de Génesis en el antiguo Testamento encontramos también la creación de la mujer en la que queda implícito su condición como ser de la creación secundario y sujeto a la previa creación de el hombre, Adán, de manera que resulta este señalamiento un factor determinante en los rasgos identificativos del concepto desarrollado como *femme fatale* que consideramos en la parte final de este capítulo.

Los textos que conforman la fuente de donde procede la denominación Yahvé-Elohim datan de los siglos VIII y IX a. C. de dos corrientes mitológicas principales, una del norte (Israel) y otra del sur (Judá). Debemos tomar en cuenta también que ciertas partes del mito de creación fueron reelaboradas cuando acontecieron sucesos que sacudieron la experiencia

¹¹⁹ BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, cit. p. 474.

colectiva como el exilio de Babilonia ocurrido entre el 586 y el 538 a. C. En estas fechas se supone que el pueblo hebreo haya entrado en contacto directo con la recitación anual del *Enuma elish* en los templos de mayor importancia, dato relevante a la hora de considerar simbologías presentes que pudieron haber surgido del contacto, violento o pacífico entre las culturas. Graves y Patai observan que ciertos aspectos de la creación en mitos anteriores tienen una identidad divina directa, mientras que en la mitología hebrea se construyeron abstracciones para referirse a estos aspectos de manera que se diferenciaba entonces el creador, la entidad divina, de sus creaciones no divinas. Por ejemplo Caos, Oscuridad y Abismo ya no serían divinidades sino aspectos, en este caso negativos, sobre los que domina el dios padre, y curiosamente estas fuerzas toman un aspecto femenino al personificarse en “Leviatán, serpiente huidiza”¹²⁰ y “tortuosa”¹²¹, cuando antaño la serpiente era madre originaria de todas las cosas. Stone señala asimismo lo siguiente: “Las descripciones bíblicas de la conquista de Yahvé sobre la serpiente primigenia podría haber sido simplemente otra versión de la recién familiar historia de la deidad masculina indoeuropea derrotando la serpiente de la oscuridad, la Diosa”¹²².

En el antiguo Testamento se reconocen entonces dos mitos de la creación, uno en el libro de Génesis I, procedente de los textos elohistas y conocido como el mito sacerdotal, colocado primero aunque es un mito posterior al de Genesis II, y este último, el primer mito, procedente de los textos yahvistas del reino sur de Judá. Aquí ya no hay una diosa que

¹²⁰ BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, cit. p. 477.

¹²¹ BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, cit. p. 477.

¹²² STONE, Merlin: *When god was a woman*, Nueva York, The Dial Press, 1976, p. 109. Trad. Gloria García Arambarry: “*The biblical descriptions of Yahweh’s conquest of the primeval serpent may well have been simply another version of the by now familiar tale of the Indo-European male deity defeating the serpent of darkness, the Goddess*”.

antecede al dios, nunca la hubo, ni creadora, esposa, hija o madre. El dios mora en la montaña, distinta a sí mismo, pues él es trascendente, por tanto está más allá de todo lo creado. Su palabra, como la de Enlil en Sumer, ordenaba y otorgaba la existencia a las cosas. En el Génesis I el dios Yahvé-Elohim ve que las cosas que creaba estaban bien; primero “creó Dios el cielo y la tierra”¹²³ y la creación del hombre y la mujer se produce conjuntamente,

Dijo Dios: «Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra; que manden en los peces del mar y en las aves del cielo, en las bestias y en todas las alimañas terrestres, y en todos los reptiles que reptan por la tierra.»

Creó, pues, Dios al ser humano a imagen suya,
a imagen de Dios lo creó,
macho y hembra los creó.

Después los bendijo Dios con estas palabras: «Sed fecundos y multiplicaos, henchid la tierra y sometedla; mandad en los peces del mar y en las aves del cielo y en todo animal que repta sobre la tierra.»

Dijo Dios: «Ved que os he dado toda hierba de semilla que existe sobre la faz de toda la tierra, así como todo árbol que lleva fruto de semilla. Todo ello os servirá de alimento.»

«A todos los animales terrestres, a todas las aves del cielo y a todos los reptiles de la tierra, a todo ser animado de vida, les doy la hierba verde como alimento.» Y así fue. Vio Dios cuanto había hecho, y todo estaba muy bien. Atardeció y amaneció: día sexto.¹²⁴

En el libro segundo de Génesis, sin embargo, la creación del hombre es anterior a la de la mujer, y la forma de su creación distinta,

¹²³ VV. AA.: *Biblia de Jerusalén*, Gn. 1: 1, Bilbao, Editorial Desclée De Brouwer, S. A., 2009.

¹²⁴ VV. AA.: *Biblia de Jerusalén*, Gn. 1: 26-30.

Cuando Yahvé Dios hizo la tierra y el cielo, no había aún en la tierra arbusto alguno del campo, y ninguna hierba del campo había germinado todavía, pues Yahvé Dios no había hecho llover sobre la tierra, ni había hombre que labrara el suelo. Pero un manantial brotaba de la tierra y regaba toda la superficie del suelo. Entonces Yahvé Dios modeló al hombre con polvo del suelo, e insufló en sus narices aliento de vida, y resultó el hombre un ser viviente.

Luego plantó Yahvé Dios un jardín en Edén, al oriente, donde colocó al hombre que había formado. Yahvé Dios hizo brotar del suelo toda clase de árboles deleitosos a la vista y buenos para comer, y en medio del jardín, el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal. (...) Tomó, pues, Yahvé Dios al hombre y lo dejó en el jardín de Edén, para que lo labrase y cuidase. Dios impuso al hombre este mandamiento: «Puedes comer de cualquier árbol del jardín, pero no comerás del árbol de la ciencia del bien y del mal, porque el día que comieres de él morirás sin remedio.»

Se dijo luego Yahvé Dios: «No es bueno que el hombre esté solo. Voy a hacerle una ayuda adecuada.» Y Yahvé Dios modeló del suelo todos los animales del campo y todas las aves del cielo y los llevó ante el hombre para ver cómo los llamaba, y para que cada ser viviente tuviese el nombre que el hombre le diera. El hombre puso nombre a todos los ganados, a las aves del cielo y a todos los animales del campo, mas para el hombre no encontró una ayuda adecuada. Entonces Yahvé Dios hizo caer un profundo sueño sobre el hombre, que se durmió. Le quitó una de las costillas y rellenó el vacío con carne. De la costilla que Yahvé Dios había tomado del hombre formó una mujer y la llevó ante el hombre. Entonces este exclamó:

«Esta vez sí que es hueso de mis huesos

y carne de mi carne.

Ésta será llamada mujer,

porque del varón ha sido tomada.»

Por eso deja el hombre a su padre y a su madre y se une a su mujer, y se hacen una sola carne.

Estaban ambos desnudos, el hombre y su mujer, pero no se avergonzaban uno del otro. ¹²⁵

¹²⁵ VV. AA.: *Biblia de Jerusalén*, Gn. 2: 4-25.

Tras este segundo relato de la creación (pero el primero en surgir como habíamos señalado antes), según el cual el hombre fue creado primero por Dios, luego los animales y tras éstos la mujer, de la costilla del hombre, se cuenta la caída del ser humano en desgracia, en este caso por culpa de Eva, caso que persiguió las teorizaciones sobre la naturaleza de la mujer por siglos venideros y que hasta hace poco, con relación a los largos milenios de existencia de la humanidad, se han venido cuestionando:

La serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que Yahvé Dios había hecho. Dijo a la mujer: «¿Cómo os ha dicho Dios que no comáis de ninguno de los árboles del jardín?» Respondió la mujer a la serpiente: «Podemos comer del fruto de los árboles del jardín. Mas del fruto del árbol que está en medio del jardín, ha dicho Dios: No comáis de él, ni lo toquéis, so pena de muerte.» Replicó la serpiente a la mujer: «De ninguna manera moriréis. Es que Dios sabe muy bien que el día en que comáis de él se os abrirán los ojos y seréis como dioses, conocedores del bien y del mal.» Como viese la mujer que el árbol era bueno para comer, apetecible a la vista y excelente para lograr sabiduría, tomó de su fruto y comió. Después dio también a su marido, que igualmente comió. Entonces se les abrieron a ambos los ojos y se dieron cuenta de que estaban desnudos; y, cosiendo hojas de higuera, se hicieron unos ceñidores.

Oyeron luego el ruido de los pasos de Yahvé Dios que se paseaba por el jardín a la hora de la brisa, y el hombre y su mujer se ocultaron de la vista de Yahvé Dios por entre los árboles del jardín. Yahvé Dios llamó al hombre y le dijo: «¿Dónde estás?» Éste contestó: «Te he oído andar por el jardín y he tenido miedo, porque estoy desnudo; por eso me he escondido.» Él replicó: «¿Quién te ha hecho ver que estabas desnudo? ¿Has comido acaso del árbol del que te prohibí comer?» Dijo el hombre: «La mujer que me diste por compañera me dio del árbol y comí.» Dijo, pues, Yahvé Dios a la mujer: «¿Por qué lo has hecho?» Contestó la mujer: «La serpiente me sedujo, y comí.»

Entonces Yahvé Dios dijo a la serpiente:
«Por haber hecho esto,
maldita seas entre todas las bestias

y entre todos los animales del campo.

Sobre tu vientre caminará, y polvo comerás
todos los días de tu vida.

Enemistad pondré entre ti y la mujer,
entre tu linaje y su linaje:
él te pisará la cabeza
mientras acechas tú su calcañar.»

A la mujer le dijo:
«Tantas haré tus fatigas
cuantos sean tus embarazos:
con dolor parirás los hijos.
Hacia tu marido irá tu apetencia,
y él te dominará.»

Al hombre le dijo: «Por haber escuchado la voz de tu mujer y comido del árbol del que yo te
había prohibido comer, maldito sea el suelo por tu causa:
sacarás de él el alimento con fatiga todos los días de tu vida.

Te producirá espinas y abrojos,
y comerás la hierba del campo.

Comerás el pan con el sudor de tu rostro,
hasta que vuelvas al suelo,
pues de él fuiste tomado.
Porque eres polvo y al polvo tornarás.»

El hombre llamó a su mujer Eva, por ser ella la madre de todos los seres vivientes. Yahvé Dios hizo para el hombre y su mujer túnicas de piel y los vistió. Se dijo Yahvé Dios: «¡Resulta que el hombre ha venido a ser como uno de nosotros, en cuanto a conocer el bien y el mal! Ahora, pues, cuidado no alargue su mano y tome también el árbol de la vida y comiendo de él viva para siempre.» Así que los echó Yahvé Dios del jardín de Edén, para que labrase el suelo de donde había sido tomado. Tras expulsar al hombre, puso delante del jardín de Edén querubines y la llama de espada vibrante, para guardar el camino del árbol de la vida.¹²⁶

¹²⁶ VV. AA.: *Biblia de Jerusalén*, Gn. 3: 1-24.

Queda muy lejos ya la imagen anterior de la serpiente como ser creativo que se encuentra junto a o como parte de las diosas como por ejemplo en *La Dama de Sitagroi* (Macedonia, 4500 a. C.) o la diosa minoica con serpientes (Cnosos, Creta, 1600-1500 a. C.), figuras que aluden a unas tradiciones según las cuales se percibe la serpiente como símbolo de la regeneración, la dimensión de las aguas subterráneas como fuente de vida y uno de los “aspectos de la gran diosa”¹²⁷. Igual que Tiamat en el mito babilónico, esta serpiente resulta más bien destructiva y quedan serpiente y mujer relacionadas como imágenes paralelas en las actitudes, que en mayor o en menor medida y a lo largo de los siglos, que se han adjudicado a la naturaleza femenina como la seducción, el engaño, la trampa o el pecado, incluso como propiedad. Algunos escritos, entre muchos otros, así lo expresan, como el siguiente de la propia Biblia: "Entonces dijo Caleb: «Daré a mi hija Acsá por mujer al que derrote a Quiriat Séfer y la tome.» El que la tomó fue Otniel, hijo de Quenaz, hermano de Caleb, y éste le dio a su hija Acsá por mujer.”¹²⁸; o, “Y he descubierto que la mujer es más amarga que la muerte, porque es como una red, su corazón como un lazo, sus brazos como cadenas: el que agrada a diosa se libra de ella, pero el pecador cae en su trampa.”¹²⁹ (semejante al lazo impuesto por Carmen a su presa, Don José)¹³⁰; o bien la siguiente expresión perteneciente a los tiempos de la iglesia católica primitiva, que la autora Rivera Garretas cita en su aportación a una discusión sobre el adorno en las mujeres y nociones del cuerpo vistas desde estas perspectivas doctrinales:

¹²⁷ BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, cit. p. 137.

¹²⁸ VV. AA.: *Biblia de Jerusalén*, Jos. 15: 16-17.

¹²⁹ VV. AA.: *Biblia de Jerusalén*, Ec. 7: 26.

¹³⁰ Nota de Gloria García Arambarry.

Los ángeles rebeldes, que recordaban el lugar del que habían caído, considerando que ese mismo bien de la belleza natural de las mujeres había sido la causa de su desgracia, se lo pagaron haciendo que su felicidad no les fuera provechosa, sino que, separándose de la simplicidad y de la sinceridad, ellas acabaran ofendiendo a Dios como ellos. Porque sabían con certeza que todo deseo de gustar según la carne disgusta a Dios.¹³¹

Tomando en cuenta entonces las antiguas tradiciones hebreas, desde su asentamiento en Canaán e historias de conquistas de territorios asignados por dios y narrados en Genesis 12 como sigue,

Yahvé dijo a Abrán: «Vete de tu tierra, de tu patria y de la casa de tu padre a la tierra que yo te mostraré. De ti haré una nación grande y te bendeciré. Engrandeceré tu nombre; y sé tú una bendición. Bendeciré a quienes te bendigan y maldeciré a quienes te maldigan. Por ti se bendecirán todos los linajes de la tierra.»¹³² (...) Llegaron a Canaán y Abrán atravesó el país hasta el lugar sagrado de Siquén, hasta la encina de Moré. Por entonces estaban los cananeos en el país. Yahvé se apareció a Abrán y le dijo: «A tu descendencia he de dar esta tierra.»¹³³

La posterior adopción de este antiguo Testamento por los seguidores de Jesús, de origen judío, considerado por los cristianos el hijo de Dios, según lo profetizado en las Escrituras, debemos considerar la amplísima expansión de las doctrinas cristianas en el territorio europeo, sobretodo una vez el Imperio Romano acogió el cristianismo como religión oficial en el siglo IV d. C. En el caso de la idea que hemos estado desarrollando a lo largo de este capítulo, la idea de la mujer, una categoría genérica tal y como se ha tratado desde hace

¹³¹ RIVERA GARRETAS, María Milagros: *El cuerpo indispensable*, Madrid, Ed. horas y HORAS, 1996, p. 64.

¹³² VV. AA.: *Biblia de Jerusalén*, Gn. 12: 1-3.

¹³³ VV. AA.: *Biblia de Jerusalén*, Gn. 12: 6-7.

siglos, como género propenso a la perversidad y que reverbera en nuestro personaje objeto de estudio, Carmen, las doctrinas del cristianismo y tales consideraciones en torno a las mujeres han tenido una compleja y profunda relación, magnificado, este hecho, por la retroalimentación entre política y religión de la Europa anterior a las acciones para instaurar la separación entre iglesia y estado, ideas desarrolladas en la incipiente Europa moderna del Renacimiento pero que se agudizaron más bien, también en América a partir de las revoluciones independentistas como la de los Estados Unidos o México por ejemplo, a partir de los siglos XIX y XX.

3.5. Lilith

Otra mortal, humana, como Eva y Pandora, es Lilith. Ella surge establece en la tradición hebrea como la primera esposa de Adán. Su diabólica naturaleza en cierto modo libera al personaje de Eva de la pesada carga del pecado original según se puede apreciar en la peor postura que Lilith asume en comparación con Eva, entonces la segunda esposa. Graves y Patai escriben:

Entonces Dios formó a Lilith, la primera mujer, así como había formado a Adán, excepto que utilizó inmundicia y sedimento en vez de polvo puro. De la unión de Adán con esta diablesa, y con otra llamada Naamah, la hermana de Túbal Caín, surgieron Asmodeo e innumerables demonios que aún plagan la humanidad... Adán y Lilith nunca encontraron la paz juntos; porque cuando él quería acostarse con ella, Lilith consideraba ofensiva la postura que él exigía. «¿Por qué debo acostarme debajo de ti?», preguntó. «Yo también fui hecha con polvo, por lo tanto soy tu igual». Como Adán trató de obligarla a obedecer por la fuerza, Lilith, encolerizada, pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó en el aire y lo abandonó... La encontraron junto al Mar Rojo,

una región repleta de demonios lascivos, de quienes engendró los *lilim* con la frecuencia de más de cien al día. «Regresa donde Adán sin demora,» dijeron los ángeles, ¡o te ahogaremos!».¹³⁴

Pero Lilith escapó a la sentencia de muerte y fue castigada teniendo que traer al mundo niños demonios al mundo de los cuales cien tendrían que morir diariamente. Ella se relaciona también con la leyenda que la ubica como asesina de recién nacidos. Lilith, entonces, se inscribe en las tradiciones mitológicas como la encarnación de la perversidad y la lascividad, y como Eva y Pandora, como causante de plagas y males que angustian la humanidad.

Este personaje calará hondo en el tipo de mujer fatal que exploraremos en ciertos universos creativos occidentales, unos literarios y otros escénicos o iconográficos, que comienzan a expandirse a lo largo del siglo XIX.

3.6. María

María, la Santísima Virgen, como es llamada en el Nuevo Testamento, es gran madre, mas no reconocida en la tradición cristiana como diosa; esa categoría es única para el Dios creador; aún así el culto mariano presenta una profundidad simbólica percibida a través de las manifestaciones a ellas dirigidas tan vinculada a las concepciones antiguas de las diosas, llamadas también «reina del cielo y la tierra», «gran Madre», «Madre universal», que la humanidad parece reclamar su supervivencia. En el Concilio de Éfeso en el siglo V a. C. se resolvió la disputa en la iglesia sobre calificar o no a María «Madre de Dios», y a pesar de las reticencias de una parte importante del sector del clero, así fue reconocida por tanto dejó de

¹³⁴ GRAVES, Robert & PATAI, Raphael: *Hebrew myths*, Nevada, International Authors NV, 1964, pp. 65-66.

ser simplemente la madre de Cristo humano Jesús, sino que resultó ser la madre de la entidad divina. Así se reivindicó lo que viene a ser la figura femenina más importante de la cristiandad, en Éfeso, justo el lugar donde se adoraba a Ártemis o a Diana, hasta que fue prohibido su culto en el año 380 a. C. y, “el pueblo, privado de su diosa, se volvió hacia María en vez de hacia ella con entusiasmo”¹³⁵.

El culto mariano experimentó un importante apogeo durante los siglos medievales, especialmente entre el siglo XI y XV, y conocida es auge de su imagen como motivo de creaciones artísticas de todo tipo, arquitectónicas, fundamentalmente en la proliferación de catedrales dedicadas a ella, y muy especialmente en la demanda de los feligreses por su veneración. Aún así, como modelo mítico impecable, la mujer como expresión humana no compartía la misma naturaleza de María; ella era su ejemplo a seguir para no dejarse perder en su propia naturaleza heredada de Eva.

La vista panorámica que aquí hemos generado enfatiza dos aspectos esenciales sobre la mitología vinculada al principio femenino y explican el por qué nos ha resultado esencial para contextualizar los antecedentes ancestrales de la mujer fatal que Carmen simboliza. Primero, que resulta muy probable, según la literatura al respecto, que antes de que se asentara el patriarcado como forma religiosa, social y política de dominio en ciertas culturas occidentales, otras formas de ordenar las visiones sobre el mundo, los seres humanos y la existencia parecen haber tenido un profundo arraigo en sociedades arcaicas, y en este sentido es que justificamos un recorrido por las mitologías referentes a las diosas, con respecto a las mitologías de la tradición patriarcal, que las sustituyeron y subordinaron. En segundo lugar,

¹³⁵ BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, cit. p. 623.

que en el curso de dichas transformaciones en las estructuras de pensamiento y la consciencia, el principio femenino vino a cobrar un profundo sentido negativo con respecto al masculino, relacionado esto a una alejamiento entre el espíritu y la naturaleza, que en otra forma de exponerlo, es el espíritu superior y masculino, y la naturaleza, el reino al que se adscriben Carmen, Eva, Pandora, o cualquier mujer humana en última instancia según visto desde el prisma patriarcal, es caótica, salvaje, inferior y femenina.

Dicho esto, entonces veamos cómo se van plasmando en diversos universos creativos las identidades femeninas acontecidas tras un énfasis que se hizo de una en particular, la *femme fatale*, para establecer las conexiones concretas entre lo anterior y las manifestaciones artísticas consideradas a continuación, y en última instancia, con Carmen como eje central de este estudio.

4. Universos creativos occidentales

4.1. Antecedentes literarios e iconográficos de la categoría *femme fatale*

A continuación haremos un recorrido por varios antecedentes literarios e iconográficos relevantes en la génesis de la imagen de la mujer fatal, término que surge posterior a su concepción, y según el cual podemos identificar a Carmen. El mito de la mujer fatal no se desvanecería si se dijese, como se ha hecho en innumerables escritos u otras manifestaciones artísticas, la verdad sobre la mujer o la consideración de sí misma desde ella misma, y no desde el punto de vista del pensamiento dominante. Es decir, el mito de la *femme fatale* no es la verdad sobre la mujer. Una parte del mito de mujer fatal corresponde a una verdad (y esta verdad no es lo que de la mujer se representó) que es la incipiente posibilidad de la nueva mujer, como un individuo dueña de sí misma y capacitada para tomar sus propias decisiones, y esta posibilidad se presentaba como una amenaza manifestada en un miedo colectivo masculino ante estas nuevas situaciones. Y aquí entra la otra parte del mito, es la creada por la imaginación del amenazado que traza una imagen de la mujer que denota unas fuertes connotaciones negativas como la podemos percibir en las lecturas e imágenes, las cuales iremos mencionando a continuación. La imagen de la *femme fatale* la hemos recibido tanto a través de la palabra como por haber sido extensamente plasmada en las artes plásticas, con una amplia iconografía que así lo confirma.

Algunos estudiosos del arte de fin de siglo están de acuerdo en que esos últimos años del siglo XIX se distinguieron, sobretodo considerando Francia como el foco principal, por ser años de una gran diversidad de movimientos de una imaginación audaz, de una gran riqueza cultural y de intercambio de ideas y antagonismos enfrentados que hicieron peculiares las manifestaciones artísticas de la época.

En cuanto al decadentismo como estilo artístico de estos años, como nos recuerda María del Pilar Pueyo Casaus cuando señala que “es importante recordar que Binni aclara cómo el decadentismo debe considerarse en un sentido histórico”,¹³⁶ no se trata de la consideración peyorativa del término; tampoco de “una degeneración de algo anterior”¹³⁷, sino de una nueva manera de concebir la obra de arte y la vida. El esteta llegaría “al extremo de intentar hacer de su propia vida una obra de arte”¹³⁸. Unos estilos se funden o se inspiran en otros sin poder a veces establecer categóricamente cuándo empieza uno y termina otro, por las confusas fronteras en las que se encuentran estas corrientes. Los conceptos de Esteticismo y Decadentismo, y Simbolismo, se enmarcan dentro de esta época, los años finales del siglo XIX.

De estos perfiles y gustos artísticos se desprende principalmente el desarrollo del tipo de mujer, el cual representa Carmen, conocido con el término en francés de *femme fatale* como

¹³⁶ PUEYO CASAUS, María del Pilar: *Valle-Inclán a la luz del decadentismo europeo y del modernismo hispánico*, Madrid, Editorial Vision Libros, 2009, p. 9.

¹³⁷ PUEYO CASAUS, María del Pilar: *Valle-Inclán a la luz del decadentismo europeo y del modernismo hispánico*, cit. p. 9.

¹³⁸ BORNAY, Erika: *Las hijas de Lilith*, cit. p. 103.

veremos más adelante. Encontramos, como hemos señalado antes, similitudes entre los varios estilos, y divergencias conceptuales y de representación.

En cuanto a los estetas y decadentes, lo que se calificaba como decadente en la década de 1880, sería distinto a lo que se calificaría como tal en la última década del siglo XIX, por establecer lo complejo de calificar categóricamente lo que ocurría a nivel de movimientos artísticos durante estos años. Para unos lo decadente sería el hedonismo estético; en otro momento se opinaría que lo decadente constituiría el modernismo, o el moralismo de los estetas. Otros autores señalarían al simbolismo como lo decadente. Aún así podemos perfilar algunos rasgos esenciales de los estilos así como sus diferencias, y lo importante en términos de este estudio, es ubicar el apogeo de la figura de la mujer fatal, manifestado como tal tanto en las artes como en la conciencia colectiva de la sociedad, en estos años de fin de siglo y desarrollado mayormente por creadores que se movían en las mareas de estas corrientes artísticas.

El sentir del decadente se caracterizaba por el calificativo hastío, por el rechazo a las cotidianidad del hombre común, de los pequeños y normales detalles pequeño-burgueses, por un rechazo también “del realismo, el positivismo y el cientifismo, una ausencia de todo compromiso social, un afán de refinamiento”¹³⁹ y una atracción por los temas de la muerte y lo letal. La recreación en los deleites llevará a la perversión, en sus manifestaciones más extremistas, como puede ser el personaje femenino de Matilde de *El monje* (1795), obra escrita por Mathew Gregory Lewis y que puede considerarse como un referente para la literatura que se desarrollaría en el siglo XIX; y el valor del símbolo, de la sugerencia y lo

BORNAY, Erika: *Las hijas de Lilith*, cit. p. 103.

misterioso en la poesía es el verdadero camino del conocimiento para el decadentismo. Contrario a la búsqueda de la realidad se da a la tarea de la búsqueda de la belleza, y contando con el erotismo como uno de los rasgos predominantes en los estilos desarrollados a fines de siglo. En la poesía simbolista se apoyaron los escritores estetas y decadentes; Charles Baudelaire, Jules Laforgue, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud y Stephane Mallarmé están entre estos poetas de finales del siglo XIX que inspiraron a otros tantos artistas pictóricos de esos mismos años. El sentimiento de *l'ennui* de Baudelaire arropa la obra de los escritores de finales del siglo XIX; es ese sentimiento de hastío, fatiga y languidez claramente trazado en *Les fleurs du mal* de Baudelaire.

En torno a la temática de los nuevos ambientes por los que se decantaban estos artistas podemos considerar por ejemplo la necesidad constante que puede apreciarse en la biografía de Rimbaud de escapar a la ciudad, a París, para presenciar tantos sucesos que ocurrían y para experimentar la vida de una manera visceral y desenfrenada. La búsqueda de ese entorno de lo artificial tan ansiado por el artista decadente, contrario a la búsqueda de la naturaleza y de lo rural, conduce a esa vida nocturna, en la cual la naturaleza se manifiesta en la oscuridad de las noches pero la artificialidad se manifiesta en la iluminación del espacio citadino, y donde convergen los deseos y disfrutes mundanos y el desahogo de la contención obligada.

Sobre la mujer y la naturaleza, Rousseau, muy lejos de considerar a la mujer como parte de su pensamiento en torno a la libertad del ser humano característico de la Ilustración, considera que es la naturaleza quien dicta el comportamiento de la mujer en la sociedad y cómo debe ser educada, y afirma en el Libro V de *Emilio o la educación* que “el orden de la

naturaleza también quiere que la mujer obedezca al hombre”¹⁴⁰, puesto que como expresa Rousseau:

Por la misma causa que deben tener poca libertad, se extralimitan en el uso de la que les dejan; siendo extremadas en todo, se entregan a sus juegos con mayor arrebato todavía que los niños, y ése es el segundo de los inconvenientes que acabo de indicar. Los arrebatos deben ser aplacados, puesto que son la causa de muchos vicios propios de las mujeres, entre otros el capricho y las manías por las cuales hoy se ciega una mujer por un objeto que mañana no querrá ni mirar... De esta presión habitual se obtiene una cualidad muy necesaria a las mujeres durante toda su vida, supuesto que nunca cesan de estar sujetas, o a un hombre o a los juicios de los hombres, y que nunca les es permitido que se muestren superiores a esos juicios. La blandura es la prenda primera y más importante de una mujer; destinada a obedecer a tan imperfecta criatura como es el hombre, tan llena a veces de vicios y siempre cargada de defectos, desde muy temprano debe aprender a padecer hasta la injusticia y a soportar los agravios de su marido sin quejarse; debe ser flexible, y no por él, sino por ella. La acritud y la terquedad de las mujeres nunca logran otra cosa que agravar sus daños y el mal proceder de sus maridos, los cuales saben que no son estas las armas con que han de ser vencidos.¹⁴¹

Sin duda *Carmen* no guarda ninguna relación con Sofia; por esa razón fue castigada. En el caso de la *femme fatale*, el imaginario creativo puso de manifiesto unas cualidades, como las que señala Rousseau que deben evitarse en la mujer y quien debe ser educada con ese fin, abominables, confinando su naturaleza a una perversa y causante de los desagravios de los demás.

¹⁴⁰ ROUSSEAU, Jean Jacques: *Emilio o la Educación*, cit. p. 258.

¹⁴¹ ROUSSEAU, Jean Jacques: *Emilio o la Educación*, cit. p. 258.

Se ha asociado generalmente a Inglaterra con el estilo esteta, y a Francia con el decadentismo, aunque en la primera se apreciará en los últimos diez años del siglo XIX una gran influencia del decadentismo francés, expresado claramente en la obra de Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray*. El esteta consideraba que su obra artística constituía aquello que lo alejaba de lo cotidiano y de lo común, y algunos ingleses como D. G. Rossetti, Edward Burne-Jones y Algernon Charles Swinburne ya se habían manifestado artísticamente en este sentido esteta. Walter Pater es considerado como quien formuló la fundamentación teórica para este ideal estético. Ya en los últimos años del siglo, como habíamos señalado, el decadentismo francés ejerce su influencia en artistas escritores y tomando como ejemplo la obra de prerrafaelitas como D. G. Rossetti y A. C. Swinburne. Se puede apreciar en ellos sentimientos, morbosidades, más propios del decadentismo que del esteticismo que se manifestaba en Inglaterra. En esta literatura de estetas y decadentes es que viene a desarrollarse otra figura, en este caso masculina, la figura del *dandy*, “hombre rico, ocioso y que, incluso hastiado, no tiene otra ocupación que ir en pos de la felicidad”¹⁴², como lo define Baudelaire, con ese sentido de artificialidad y snobismo que le caracteriza.

Apreciamos en la literatura de estetas y decadentes además ciertos temas que les seducen en su manera particular de rechazar el mundo pequeño burgués de fin de siglo: el erotismo, la perversidad, la evasión de la realidad cotidiana y aburrida, el interés en manifestaciones religiosas ocultas como la magia o el espiritismo y las ciencias ocultas, la fascinación por mundos exóticos, y en este sentido y lógicamente como puede desprenderse de las

¹⁴² BAUDELAIRE, Charles: *El pintor de la vida moderna*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, S. L., 2013, p. 40.

fascinaciones mencionadas, un interés mayor en la mujer Lilith/Eva que en la mujer María/Virgen.

La perversidad desvía también su atención hacia la mujer, haciéndola receptora de aquellas cualidades que consideraron generalmente deplorables pero inevitablemente seductoras. Por tanto, la imagen de la mujer se convierte en el símbolo de la perdición para el hombre, imposibilitado para no sucumbir ante sus encantos fatales, igual que Lilith se concibió como la causante del pecado en el mundo. Carmen representa esa mujer; Merimée en su relato la describe constantemente como una mujer misteriosa, seductora, de una belleza extraña, mentirosa, diabólica¹⁴³, delincuente e irreverente y procedente de una cultura que se presentaba para los escritores como una mítica, la gitana, y de tierras exóticas para ellos en ese periodo, España. En obras literarias de este periodo se muestra repetidamente una extraña manera de relacionarse con la mujer, un distanciamiento y una actitud de enfrentamiento, y en consecuencia, en muchas ocasiones se manifiesta una clara misoginia. En el relato de Merimée, podemos identificar, en el primer encuentro del narrador viajero con el legendario bandolero Don José, un sentido de empatía entre los dos hombres, estableciendo su cercanía mediante el gesto del narrador de compartir sus cigarrillos y su comida con Don José. Muy diferente es el caso en los encuentros tanto del narrador como de Don José con Carmen; ésta les provoca un sentido de precaución ante un ser que consideran pernicioso y eventualmente se sienten víctimas de sus delitos.

¹⁴³ Sobre este tema ver BADE, Patrick: *Femme fatale: Images of evil and fascinating women*, Londres, Ash & Grant, Ltd., 1979. También DIJKSTRA, Bram: *Evil sisters: the threat of female sexuality and the cult of manhood*, Nueva York, Alfred A. Knopf, Inc., 1996. Y del mismo autor: *Idols of perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*, Oxford, Oxford University Press, 1986.

Es muy frecuente también encontrar la imagen del andrógino en obras literarias y pictóricas del periodo fin de siglo sobretodo en artistas simbolistas. En este sentido la figura de la *femme fatale* podemos relacionarla al simbolismo puesto que a este tipo de mujer se le adjudicaron cualidades masculinas muchas veces y se mostraba como un ser fuerte y dominante. En el estudio que realiza Bornay acerca de la iconografía en la cual se presenta la figura de la *femme fatale*, se concluye que es más propio y frecuente que esta figura femenina se desarrolle bajo los términos conceptuales y estéticos de estetas y decadentes que de otros movimientos artísticos, como por ejemplo, el impresionismo, en el cual la mujer se muestra de una manera totalmente ajena a nuestro objeto de estudio.

Existen ciertos rasgos físicos y psicológicos que se le atribuyen al tipo de mujer referido por el concepto de *femme fatale* y los cuales podemos encontrar, como hemos visto al principio del apartado, en el personaje literario de Carmen. Entre estos rasgos se encuentran una sensualidad y belleza exuberantes, ojos de mirada animalesca, sobretodo felina, se describe su cabellera como abundante, un carácter salvaje, rebelde e insubordinado, dominante y persuasiva, perversa e incitadora del pecado y del mal; resumiendo, una mujer que arrastra al hombre a su desgracia.

En un fragmento de la novela *La cara de Dios* de Ramón del Valle-Inclán, escrita en el 1889, encontramos una descripción de la *femme fatale* muy cercana a ciertas cualidades que Merimée adjudica a Carmen en su relato y al destino que enfrenta el personaje de Don José por ello:

Casi todos los hombres de tu temperamento tienen en la vida una mujer así. La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que se matan por ellas, otros que se extravían; tú serás de estos últimos...¹⁴⁴

En *Salomé*, novela escrita por Oscar Wilde, se muestran asimismo los atributos que asociamos directamente a la mujer fatal, y cuyo perfil se encuentra repetidamente en obras literarias de los años finales del siglo XIX. *Salomé* constituye otro antecedente literario sumamente importante del mitologema de la *femme fatale*. Esta tragedia en un acto se desarrolla sobre una atmósfera cargada de sensualidad y perversidad, como es lógico en el universo literario, así como el visual, que se gestaban en Francia y en Inglaterra a finales del siglo XIX. Lo primero que se dice en la obra, por parte del joven sirio y el paje de Herodías con quien conversa es lo siguiente:

El joven sirio:- “¡Qué hermosa está la princesa Salomé esta noche!”

El paje de Herodías:- “¡Mira la luna! ¡Qué extraña parece la luna! Es como una mujer que se levanta de la tumba. Uno pensaría que está buscando cosas muertas.”¹⁴⁵

Estas relaciones que se establecen entre la mujer y la luna, quizás haciendo referencia a un ser primario, más cercano a lo salvaje y a la naturaleza, y la relación con la muerte, cuando hace referencia a la tumba, se presentan muy frecuentemente en la literatura que recoge el estereotipo de la mujer fatal. Oscar Wilde parte del personaje de Salomé bíblico; aunque el término de *femme fatale* se desarrolla a lo largo de los años finales del siglo XIX,

¹⁴⁴ DEL VALLE-INCLÁN, Ramón María: *La cara de Dios*, Madrid, Taurus, 1972, p. 273.

¹⁴⁵ WILDE, Oscar: *Salomé*, p. 7. Recuperado de: <https://espanol.free-ebooks.net/ebook/Salome/pdf?dl&preview>

algunos escritores, en este caso Wilde, rescatan figuras de la mitología femenina antigua con el fin transmitir la idea de la mujer fatal. Salomé se revela, en gran parte en esta obra, a través de su danza; tal y como se describe la danza es lo que describe a Salomé. Su danza viene a ser como un ejercicio hipnótico maléfico que ejerce una fuerza de atracción incontrolable en los hombres que la ven bailar. Ya el paje avisa al joven sirio de la desgracia terrible que puede ocurrir si no cesa de mirar a Salomé. Se insiste en las consecuencias terribles para quien insista en dejarse seducir por Salomé. Un matiz importante en el carácter femenino que describe Wilde es el hecho que Salomé, cuando exige que los esclavos le traigan al profeta y éstos no se atreven ante la prohibición del rey Herodes de hablar con Jokanaán, sabe perfectamente que el joven sirio la estuvo mirando insistentemente. Entonces ella utilizará el deseo del joven para lograr su propósito de convencerlo. La mujer fatal se describía por escritores de la época como traicionera y manipuladora, entre ellos P. Merimée quien, a través del relato de Don José al viajero, acusa a Carmen de valerse de sus debilidades para conseguir lo que quería y manipularlo. El joven Narraboth cede ante las insinuaciones de Salomé y saca al profeta del pozo para traerlo delante de ella. Como un tema recurrente al referirnos a la mujer fatal, el personaje Jokanaán exclama que el pecado existe por culpa de la mujer, ante las expresiones de provocación que Salomé lanza al profeta. La transgresión de la mujer, por su naturaleza pecaminosa, hace el símbolo sagrado, como lo es el profeta, forma parte del arquetipo de la *femme fatale*: “Jokanaán:- ¡Atrás! ¡Mujer de Babilonia! Por la mujer vino el pecado al mundo. No me hables. No te escucharé. Solo escucho la voz del Señor Dios!”¹⁴⁶

¹⁴⁶ WILDE, Oscar: *Salomé*, cit. p. 15.

En el caso de Salomé, se hace referencia repetidamente por parte de los personajes masculinos, a una característica física, la palidez de su piel, que parece aludir a esa atmósfera creada al recrearse en torno al tema de la muerte, como si fuese el color de un cadáver. Wilde en esta obra genera esa atmósfera de morbosidad y perversidad en torno al tema de la muerte y de las relaciones incestuosas, temas que señalamos como característicos de las obras literarias a las que hacemos referencia.

Herodías, madre de Salomé, no podía ser menos que una mujer cruel también. Sin embargo, Wilde ofrece una pista sobre la relación de fuerza que ejerce el hombre, Herodes, en las acusaciones que lanza Jokanaán sobre las acciones abominables de Herodías, como el hecho de haber sido esposa antes del hermano de Herodes:

La Voz de Jokanaán:- De este modo limpiaré toda la maldad de la tierra, y todas las mujeres aprenderán a no imitar sus abominaciones.

Herodías:- ¿Escuchas lo que dice sobre mi? ¿Le permites que injurie a tu mujer?

Herodes:- No ha pronunciado tu nombre.

Herodías:- ¿Qué importa eso? Tú sabes bien que es a mi a quien trata de afrentar. Y yo soy tu esposa, ¿no es verdad?

Herodes:- Por supuesto, querida y noble Herodías, que eres mi esposa, y antes de serlo fuiste la esposa de mi hermano.

Herodías:- Fuiste tú quien me arrancó de sus brazos.

Herodes:- Por supuesto que yo era más fuerte...pero no hablemos de ese tema.¹⁴⁷

No queda entonces muy claro si necesariamente se trata de una mujer cuya culpa es total, o si se ejerció sobre ella una acción de fuerza llevada a cabo por el deseo de un hombre, en

¹⁴⁷ WILDE, Oscar: *Salomé*, cit. p. 22.

este caso, Herodes, quien igualmente tenía a la hija de Herodías, Salomé, por objeto de deseo. De todas formas queda clara la naturaleza cruel y perversa que se les atribuye a Herodías y a su hija Salomé cuando ésta le pide al rey la cabeza de Jokanaán a cambio de haber bailado la danza de los siete velos para él (Herodes teme profundamente cumplir este deseo), y su madre Herodías aplaude esta petición de su hija. El propio deseo carnal de Herodes le ha tendió una trampa de la que ahora no podía escapar.

Finalmente, podemos constatar en esta obra de Wilde el tema recurrente de la muerte y la morbosidad que se genera en torno a ésta en el decadentismo de finales de siglo, en la acción de Salomé de pedir la cabeza del profeta y posteriormente besar su boca. Ella acaba pagando el precio de su deseo con la muerte, por orden de Herodes por considerarla un monstruo y hacerle culpable de matar a un hombre, el profeta Jokanaán, a quien temía. El deseo de Salomé de ser amada por el profeta la hace convertirse, según sus propias palabras, en una mujer llena de odio y vanidad por haber sido rechazada por un hombre, y por esa razón desea su cabeza. Podemos apreciar en Salomé una creación, como la creación de otras figuras femeninas en la literatura de este periodo, de una mujer con las características que identifican el arquetipo de la mujer fatal.

Antes de la creación de Salomé por parte de Wilde, en el año 1884 Huysmans había realizado en su novela *A rebours* una interpretación de *Salomé*, obra pictórica del artista Gustave Moreau, que coincide con los rasgos con los cuales se concibe la *femme fatale* en la literatura y en la imagen de finales del siglo XIX, y en muchos sentidos se acerca a la imagen de la mujer que posteriormente plasmará Wilde en su obra *Salomé*:

No era ya solamente la bailarina que con una torsión corrompida de sus riñones arranca a un anciano un grito de deseo y una aviso de erección, que rompe la energía y disuelve la voluntad de un rey con meneos de senos, sacudidas de vientre y estremecimientos de muslos; en cierto modo se volvía la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, la diosa de la inmortal Histeria, la Belleza maldita elegida entre todas por la catalepsia que le envaró las carnes y le endureció los muslos; la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que envenena, lo mismo que la Helena antigua, cuanto se aproxima a ella, cuanto la ve, cuanto ella toca.¹⁴⁸

La mujer que describe Huysmans es la mujer temida por el dominio masculino de finales del siglo XIX, precisamente porque en esta época se estremecían los cimientos de lo que hasta entonces había constituido el poder patriarcal en todos los ámbitos de la sociedad, ante los movimientos sociales que se alzaban en este periodo. Además debemos añadir, aparte de las convulsiones obreras y las primeras voces feministas coincidiendo con aquéllas a causa de los nuevos órdenes político-económicos que se gestaban, que en Inglaterra, en los tiempos en que se escribió *Salomé*, se afianzaba una moral conservadora propia de la era victoriana, ante los temores precisamente de los nuevos pensamientos liberales que se generaban en Europa.

La era victoriana se distinguió por reforzar las ideas condenatorias de temas tabúes como el sexo y se reforzó la idea en la conciencia colectiva del arquetipo de la mujer-Eva como causante del pecado e icono de las pasiones y tentaciones carnales a las que se debía temer tanto. La burguesía victoriana crecía gracias a la posibilidad de ascensión de clase social por las oportunidades económicas de la creciente industrialización, y ésta se aferró a la institución del matrimonio como garantía de la preservación de los bienes y propiedades adquiridos a través del traspaso a sus herederos, y a unos códigos sexuales severos que acompañaba al

¹⁴⁸ HUYSMANS, Joris-Karl: *A contrapelo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2010, p. 102.

matrimonio; severos sobretodo para las mujeres. Schopenhauer, ideólogo alemán del XIX, escribió con respecto a la naturaleza de las mujeres:

En el fondo, las mujeres existen únicamente para la propagación de la especie, y toda su misión se reduce a eso; de ahí que vivan más en la especie que en el individuo, y se tomen más a pecho los asuntos de la especie que los individuales. Ello confiere a todo su ser y actuación una cierta levedad y, en general, una orientación radicalmente distinta de la masculina; lo cual da lugar a las tan frecuentes y casi normales desavenencias en el matrimonio.¹⁴⁹

La obra de Rousseau, *Emilio, o la educación* (1762), escrita varias décadas antes del reinado de Victoria de Inglaterra, coincide sin embargo en una moral que prevalecería, no sin suscitar la inconformidad de muchos, en la Inglaterra sustentada en la sociedad burguesa y que plantea el lugar y la condición de la mujer en la sociedad, como ya habíamos mencionado antes. Las bases del matrimonio, institución fundamental para la moral victoriana y especialmente dirigidas al comportamiento que la mujer debía “naturalmente” seguir, se sustentan en ideas similares a las expuestas por Rousseau en su obra,

Sofía debe ser mujer como Emilio es hombre, o sea, que debe poseer todo lo que conviene a la constitución de su sexo y su especie con el fin de ocupar el puesto adecuado en el orden físico y moral.¹⁵⁰

En el apartado de antecedentes históricos hemos hecho mención de la doble moral victoriana y del importante crecimiento en la cantidad de prostitutas concentradas en las grandes urbes, como Londres o París, que alarmó la sociedad del siglo XIX. Las clases

¹⁴⁹ SCHOPENHAUER, Arthur: *El arte de tratar con las mujeres*, Madrid, Alianza Editorial, 2011, p. 45.

¹⁵⁰ ROUSSEAU, Jean Jacques: *Emilio o la Educación*, cit. p. 248.

trabajadores tenían que concentrarse masivamente en las ciudades las cuales crecían rápidamente ante los nuevos órdenes socio-económicos de la industrialización. La prostitución fue una de las consecuencias de la miseria de muchos que ante los niveles de pobreza que enfrentaban se vieron en la obligación, mujeres e hijas de trabajadores, de practicar la prostitución. Un retrato de esta situación la representa Guy de Maupassant en *La casa Tellier y otros cuentos eróticos* y Víctor Hugo en *Los Miserables*.

Si bien la mujer tenía que ceñirse estrictamente a unos códigos de comportamiento sexual el hombre estaba exento, teniendo como fuente del placer a una amante o, en otros casos, a una prostituta. En el caso de los artistas o intelectuales estetas y decadentes, buscaban precisamente abandonarse a ese universo de placeres y excesos que condenaba la moral victoriana. Resulta curioso conocer que el propio Bizet, compositor de la ópera *Carmen* puede ser considerado como ferviente practicante de esta doble moral. Bizet, burgués de la sociedad francesa hacia el final del siglo XIX, era conocido por su vida bohemia y su afición por relacionarse en las noches con los barrios marginales, actitud contraria a la fachada moral que debía mantener por su posición social en cumplimiento de la institución del matrimonio. Es conocida también la escandalosa vida privada del autor de *Salomé* por su pasión por este estilo de vida y las conmociones que generaba en la opinión pública, añadiendo además un tema aún más prohibitivo, su homosexualidad.

Dos poetas simbolistas resultaron especialmente acusados por sus tendencias en la manera de conducir sus vidas y costumbres de vida, y por su homosexualidad igualmente, éstos son Paul Verlaine y Arthur Rimbaud. Rimbaud escapaba continuamente a la ciudad, a la urbe artificiosa que tanto fascinaba a este grupo de artistas de finales del siglo XIX. Su

relación tormentosa con Verlaine suponía un escándalo en la sociedad francesa no solo por ser ésta una relación entre dos hombres sino que además Verlaine estaba casado y su estilo de vida debía corresponderse con el comportamiento moralmente correcto del matrimonio pequeño-burgués. Paradójicamente, y como resultado de toda la represión de la era victoriana, en ésta se desarrolló la mujer/Eva, como dicotomía a la mujer/Virgen, madre y esposa, que se quería imponer no solo por los órdenes religiosos y morales, sino también por corrientes nacientes de argumentación basada en la razón, en las nuevas ciencias como la antropología y en los códigos de ciudadanía impuestos por los órdenes político y económico. Tanto la ley burguesa como la ley divina consideraban, en un sentido misógino evidenciado en la obra escrita al respecto, a la mujer como un ser corrupto y peligroso por naturaleza por su capacidad para desviar el hombre hacia el pecado.

Otra relación despectiva y de naturaleza maléfica establecida entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, y que tiene que ver directamente con la masificación de una clase de trabajadores paupérrima y con las relaciones extra-maritales y promiscuas que se generaban al margen de la represiva moral victoriana y de los dogmas religiosos en los países donde éstos se afianzaron, fue la del terror de la enfermedad venérea, en concreto la sífilis, y la mujer. Con argumentaciones supuestamente científicas, pero en realidad con fines ideológicos, y con argumentaciones de índole moral y religioso, se apoyaron ideas tales como que la sífilis era un mal que se erigía como castigo por los pecados de la carne y la lujuria los cuales eran causados por la mujer, y que la mujer era portadora de esta enfermedad, y no víctima de ésta. Resulta importante por tanto señalar que estos sucesos exacerbaron sentimientos de hostilidad hacia la mujer y una clara convicción en que la mujer constituía

una amenaza para el hombre y la sociedad. En varios escritos de artistas y de científicos en auge en ese periodo lo podemos constatar.

En la obra Corbin se puede leer lo siguiente, «La sífilis representa una amenaza para el futuro de la Patria»¹⁵¹. En este sentido es importante referirnos al estudio de S. Sontag, *La enfermedad y sus metáforas*, acerca de ciertos aspectos de enfermedades epidémicas del siglo XX y en el que hace referencia a la sífilis estableciendo una comparación entre ésta y las más recientes: “Como calamidad, la sífilis implicaba un juicio moral (juicio acerca de la transgresión sexual, de la prostitución), pero no un juicio psicológico.”¹⁵²

Artistas estetas y decadentes, quienes se identificaron con las miserias que experimentaban seres marginados, como quienes ejercían la prostitución, no fueron ajenos a este asunto; incluso varios se contagiaron y murieron por haber contraído sífilis. Como expresa Bornay, “y la enfermedad, que «es una mujer», después de invadir el espacio artístico, invadirá también al mismo creador de este espacio: Baudelaire, Manet, Jules de Goncourt, Maupassant y Gauguin, entre otros, morirán de este mal”¹⁵³.

En el contexto de la obsesión de Baudelaire por la búsqueda de lo Bello podemos apreciar las imágenes que en su poesía nos ofrece de la mujer; sin embargo el poeta suele hacer coincidir esta belleza femenina con elementos tormentosos:

¹⁵¹ CORBIN, Alain: *Les filles de noce: misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*, París, Champs Histoire, 1978, p. 14. Trad. Gloria García Arambarry: “*La syphilis menace du même coup l’avenir de la patrie.*”

¹⁵² SONTAG, Susan: *La enfermedad y sus metáforas*, Buenos Aires, Editorial Taurus, 2003, p. 18.

¹⁵³ BORNAY, Erika: *Las hijas de Lilith*, cit. p. 66.

He buscado en el amor un sueño olvidadizo;
Mas el amor no es para mi sino un colchón de agujas
¡Hecho para dar de beber a esas crueles mujeres!¹⁵⁴

Es una mujer hermosa y de rica prestancia,
Que deja en el vino arrastrar su cabellera.
Las zarpas del amor, los venenos del garito,
Todo se desliza y embota en el granito de su piel.¹⁵⁵

En el poema *Himno a la Belleza*, ésta es femenina, y tiene ese encanto paradójico e irresistible que una bella mujer, no se sabe de dónde surgida, si de los cielos o si de los abismos, puede poseer,

¿Vienes del cielo profundo o surges del abismo,
Oh Belleza? Tu mirada infernal y divina,
Vuelca confusamente el beneficio y el crimen,
Y se puede, por eso, compararte con el vino.¹⁵⁶

Otros escritores que desarrollaron la imagen de la mujer fatal en la literatura a fines del siglo XIX se decantaron por unas características distintas, u otras como ya hemos visto en Carmen, como el hecho de otorgarles atributos diabólicos, animalescos, satánicos y blasfemos, como es el caso de los relatos *Las diabólicas* de Barbey d'Aurevilly. Este autor, como podemos apreciar igualmente en el relato de *Carmen* de P. Merimée, “establece

¹⁵⁴ BAUDELAIRE, Charles: *Las flores del mal*, Buenos Aires, EFECE Editor, 1977, p. 134.

¹⁵⁵ BAUDELAIRE, Charles: *Las flores del mal*, cit. p.135.

¹⁵⁶ BAUDELAIRE, Charles: *Las flores del mal*, cit. p. 29.

continuos paralelismos entre ciertos rasgos de la mujer y de los animales”¹⁵⁷. Aurevilly compara el carácter psíquico de su personaje Rosalba, desarrollado en *En un banquete de ateos*, con el de un tigre; y sus gritos con los de una loba. Merimée por su parte dice de *Carmen* mediante la descripción del personaje,

Sobre todo, los ojos tenían una expresión voluptuosa y feroz a la vez que no he encontrado después en ninguna mirada humana. Ojo de gitano, ojo de lobo, es un dicho español que denota buena observación. Si no tienen ustedes tiempo de ir al Jardin des Plantes para estudiar la mirada de un lobo, observen a su gato cuando está acechando a un gorrión.¹⁵⁸

Merimée también relaciona a *Carmen* con el tema mujer/demonio cuando la describe como “fámula del diablo”¹⁵⁹, y responde a esa fascinación de los escritores viajeros por culturas que consideraban abocadas a las ciencias ocultas y que nos recuerda que en la mente de los europeos las brujas estaban asociadas estrechamente con los demonios, relación que la Iglesia Católica se había empeñado a combatir a costa de lo que fuera.

Podemos encontrar en otros países europeos, aparte de Francia e Inglaterra, antecedentes literarios importantes de la *femme fatale*. Entre ellos, Gabrielle D’Annunzio en Italia, F. Wedekind en Alemania y Ramón María del Valle-Inclán en España.

Sobre este último la autora M^a del Pilar Pueyo Casaus cita a Zamora Vicente haciendo referencia al decadentismo y *l’ennui* baudeleriano presente por ejemplo en la obra *Sonatas* de

¹⁵⁷ BORNAY, Erika: *Las hijas de Lilith*, cit. p. 121.

¹⁵⁸ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., 2007, p. 50.

¹⁵⁹ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 48.

Valle-Inclán: “Siempre detrás de cada peripecia de las *Sonatas*, quedaba un eco de Museo o de prendería elegante con su fatiga, su vago aburrimiento, sus conversaciones susurradas.”¹⁶⁰

La presencia constante de sentimientos como la tristeza y la melancolía son elementos que distinguen a poetas decadentes y se pueden apreciar en la obra de D’Annunzio, Baudelaire y Valle-Inclán. Estos son autores que además de considerarse como precursores de la imagen de la mujer fatal que estudiamos, impregnaban el personaje femenino, por otra parte, de esta languidez y tristeza decadentista.

El dramaturgo alemán Wedekind creó el personaje Lulú, símbolo sexual de las obras teatrales *El espíritu de la tierra*, de 1895, y *La Caja de Pandora*, de 1902, y Leopold von Sacher-Masoch, alemán igualmente y de quien proviene el término, fundamental en la literatura de fin de siglo igualmente, ‘masoquismo’, escribió *La Venus de las pieles* en el 1881, creando así el personaje sádico y satanista, atributos propios de un cierto extremismo al que se llevó este carácter maléfico atribuido a la mujer estereotipada como *femme fatale*, llamado Wanda. La ópera *Lulú*, del compositor contemporáneo Alban Berg, creada a partir de este personaje de Wedekind, se agrega al repertorio operístico, junto con *Salomé* de Richard Strauss y título asimismo de la película que el director español Carlos Saura creó y en la cual a través del flamenco, coreografiado por Antonio Gades, se relata la historia del personaje bíblico; *Tannhäuser* de Richard Wagner, ópera en la que interviene la diosa Venus como otro personaje femenino que desvía al hombre a quien seduce de su camino, aquella de la que hablábamos en el capítulo anterior como diosa del amor, representada en Afrodita/Venus en la

¹⁶⁰ ZAMORA VICENTE, Alonso: *La realidad esperpéntica*, Madrid, Gredos, 1974, citado por PUEYO CASAUS, María del Pilar, cit. p. 16.

mitología grecorromana; y por último entre otras obras, Dalila, en la ópera del compositor francés Camille Saint-Saëns se inspira en la seductora mujer bíblica que despoja a su amante del poder que le acompaña cortando sus cabellos y entregándolo así al enemigo. En cuanto a estos personajes femeninos de la ópera Torreblanca argumenta que

Una de las características de estas mujeres es la poderosa capacidad de seducción que muestran desde su primera aparición en escena. Este hecho es aún más patente debido a las características intrínsecas del género operístico, cuya rapidez en los planteamientos de las situaciones contrasta con la ralentización de algunas situaciones algunos momentos, que suelen coincidir con las arias. así, interesa ver cómo, cuándo, a través de la mirada de quiénes se nos presentan y se describen sus rasgos físicos o de carácter; también es interesante ver cómo ellas se muestran en sus palabras y acciones.¹⁶¹

Este último señalamiento lo enfatizaremos con respecto al personaje de Carmen en el quinto capítulo del presente estudio.

Está claro que fue claramente prolífera la recurrencia al tema de la *femme fatale*, en los años finiseculares, como si de la amenaza de la presencia de una mujer peligrosa se tratase, y que en muchos casos llegaron a convertirse, muchos adjetivos de los cuales se abusaron en esta literatura, en clichés sin más valor que el de la reproducción de un tema de moda. En el caso de Carmen, aunque fue escrita a mediados del siglo XIX y no a finales, este no fue un relato de gran valor literario ni trascendencia al momento de su publicación. Lo que convirtió a Carmen en un personaje relevante definitivamente fue la ópera homónima compuesta por Georges Bizet treinta años después de la publicación del libro, en el 1875.

¹⁶¹ TORREBLANCA LÓPEZ, Carmen: “La mujer fatal en la ópera”, *Dossiers Feministes*, 13, 2009, p. 55.

La imagen escrita de la mujer fatal que se manifestaba en la literatura vino acompañado de la imagen visual de artistas plásticos que supuso una fuerte influencia en el desarrollo del mito de la *femme fatale* que se instaló en la conciencia colectiva de las sociedades europeas en las postrimerías del siglo XIX y principios del siglo XX.

Se desprende de estudios iconográficos sobre este tema que la figura del tipo específico de mujer del cual emerge el personaje de Carmen, una figura femenina "sensual e inquietante"¹⁶², fue desarrollada principalmente por los prerrafaelitas, en su segunda etapa, simbolistas y artistas pertenecientes al movimiento Art Nouveau. Consideraremos varios artistas pertenecientes al grupo de prerrafaelita, además de otros identificados como simbolistas, aunque se ha señalado que resulta a veces muy difícil catalogarlos exclusivamente en una corriente puesto que se entremezclan sus líneas fronterizas, muy importantes en cuanto al desarrollo de la imagen de la mujer fatal.

Podemos ubicar en Francia la fuente principal de la cultura artística de finales del siglo XIX, no porque fuese todo arte francés, sino porque radicaba en Francia el núcleo "de aquellos conceptos críticos y distinciones prácticas a los cuales los artistas de otros países hacían referencia cuando tenían la intención de catalogar su obra como moderna."¹⁶³ Y es en Francia, en cuanto a la concreción del movimiento simbolista, que se reconoce como una corriente artística iniciada por Baudelaire. Así lo expresaría J. Moréas en el «Manifeste du

¹⁶² BORNAY, Erika: *Las hijas de Lilith*, cit. p. 95.

¹⁶³ HARRISON, Charles & WOOD, Paul (eds.): *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, Massachusetts, Blackwell Publishing, 2010, p. 11.

Symbolisme» de 1886. El simbolismo en la pintura se apoyó en la literatura, por ejemplo, de Stephane Mallarmé, y el ya mencionado Charles Baudelaire, escritor de la obra poética *Les Fleurs du Mal*. Los simbolistas se acercarían al objeto a través del símbolo, para revelar la verdadera esencia de las cosas, no en su apariencia, sino en sus sugerencias y evocaciones. Los simbolistas, al mismo tiempo que sugerían la mujer conceptualizada en sentido positivo según las tradiciones, la mujer-madre, la mujer-Virgen, la mujer-esposa, desarrollaron una dualidad sobre su concepción de la naturaleza y del mundo; por un lado la dimensión espiritual y por otro la dimensión sensorial, generando así una imagen femenina con dimensiones negativas, de naturaleza pecaminosa. Baudelaire la describiría en su obra *El pintor de la vida moderna* de la siguiente manera:

El ser que para la mayoría de los hombres, es la fuente de los gozos más vivos e incluso, digámoslo para vergüenza de las voluptuosidad filosóficas, más duraderos;...ese ser terrible e incommunicable como Dios...; este ser en quien Joseph de Maistre veía un bello animal...; ... para quien y sobre todo por quien artistas y poetas componen sus joyas más delicadas; de quien derivan los placeres más exasperantes y los dolores más fecundos, la mujer, en una palabra...¹⁶⁴

La idea perversa de la mujer, por ser considerada como la encarnación de las tentaciones y la amenaza al alcance del ideal de la dimensión espiritual del hombre puede ser apreciada en la obra pictórica de Gustave Moreau, Khnopff y de Feure, entre otros.

Resulta interesante resaltar algunas obras pictóricas que acompañaron la creación de escritos paradigmáticos en la creación de la *femme fatale*: Aubrey Beardsley realizó las ilustraciones para la publicación en inglés de *Salomé* de Oscar Wilde; Félicien Rops, artista

¹⁶⁴ BAUDELAIRE, Charles: *El pintor de la vida moderna*, cit. pp. 44-45.

belga, creó un dibujo para *Manette Salomon*, novela escrita en el 1867 por los hermanos Edmond de Goncourt y Jules de Goncourt; D. G. Rossetti, pintor y poeta, y como en otras ocasiones solía hacer, escribió un soneto para su obra pictórica *Lady Lilith*; el pintor Edward Burne-Jones se inspiró en la obra poética de A. Ch. Swinburne *Laus Veneris*, para crear una pintura del mismo nombre. La imagen que acompañó a estas obras literarias le dieron forma y presencia visual a la *femme fatale*. En apartados posteriores consideraremos la ópera y la danza en tanto que estas disciplinas artísticas le otorgaron movimiento y visualización vital a la mujer fatal que encarna Carmen.

Aunque la imagen de la mujer desnuda ya había comenzado a contemplarse en la pintura a partir del Renacimiento, es muy distinta la imagen de la mujer que se nos presenta a partir de los siglos XVIII y sobretodo el XIX. La sexualidad de la mujer en el primer caso es pasiva frente a la imagen dominante y muchas veces perversa de la imagen femenina del segundo periodo que señalamos. Bornay sitúa el personaje de Adelaida de Goethe de su obra *Götz de Berlichingen* como punto de referencia inicial literario destacado en el desarrollo de la idea de la mujer fatal, y señala, en el ámbito de las artes visuales, la serie de imágenes de Henry Fuseli como “punto de referencia a modo de génesis de la iconografía de la *femme fatale*”¹⁶⁵, y su aparición casi coincide con la mencionada obra de Goethe. La autora aclara sin embargo que no se puede afirmar que el pintor H. Fuseli fuese el precursor de la imagen de la *femme fatale* puesto que “no existió voluntad artística de crear un determinado tipo iconográfico, ni existió continuidad histórica”¹⁶⁶. La mayoría de los bocetos con la temática de una sexualidad de la mujer perversa y fantasiosa pertenecían a su obra privada.

¹⁶⁵ BORNAY, Erika: *Las hijas de Lilith*, cit p. 126.

¹⁶⁶ BORNAY, Erika: *Las hijas de Lilith*, cit p. 127.

Los artistas que sí establecieron un inicio claro en el recorrido que permitió crear la iconografía de la mujer fatal se iniciaron con la obra principalmente de Dante Gabriel Rossetti, también poeta, y a quien habíamos mencionado como artista prerrafaelita, y Gustave Moreau, pintor de la famosa obra *Salomé*, personaje bíblico convertido bajo su concepción en icono de artistas estetas, decadentes y simbolistas, entre ellos Wilde, Flaubert, Mallarmé y Laforgue.

Habíamos mencionado anteriormente la obra de D. G. Rossetti, cuando ubicábamos el mito de la *femme fatale* en la creación artística de los prerrafaelitas, y en este contexto es que se generan dos etapas en su obra, al igual que las tuvo el movimiento prerrafaelita. La primera etapa de su obra se corresponde con una imagen femenina más acorde con la temática de la primera etapa del prerrafaelismo, con la creación del grupo la Hermandad Prerrafaelita. En su primera vertiente en torno a la imagen femenina, eje central de toda su obra, describe a una mujer de carácter puro, virgen e inocente, más propio de la figura mariana que de la mujer voluptuosa y sensual que describe en su segunda vertiente. Dos de sus obras correspondientes a sus dos vertientes son *Ecce Ancilla Domini* (1850) y *Bocca baciata* (1859). El simbolismo que encierran ciertos elementos de esta última obra, como las flores o la manzana que figuran en la obra, es sumamente importante para la obra del artista. Uno de los símbolos relevantes en la obra de Rossetti es el cabello abundante, elemento al cual prestaba sumo cuidado en sus modelos ya que éste “parece ser consciente de que su pelo es un emblema inequívoco de la sexualidad femenina”¹⁶⁷. Los cabellos negros y abundantes de *Carmen* supusieron también un rasgo físico propio de la belleza y sensualidad exuberantes

¹⁶⁷ BORNAY, Erika: *La cabellera femenina*, cit. p. 59.

de la *femme fatale* del siglo XIX bajo la contemplación de estos artistas de raras bellezas que admiraban en la mujer "exótica".

Una obra paradigmática de D. G. Rossetti en la formulación pictórica de la mujer fatal a finales del siglo XIX fue *Lady Lilith*. Ésta parte del enigmático personaje de la mitología hebrea; la mujer señalada como el símbolo de la maldad intrínseca del "principio femenino del mundo"¹⁶⁸, causante por tanto de los males de la humanidad. *Lady Lilith* es también un soneto compuesto para la obra pictórica del mismo nombre. Refiriéndose a este retrato-soneto, Rossetti escribió que se trataba de una "Lilith Moderna". Lilith retorna siglos después para ejercer de símbolo de la *femme fatale*.

A partir del redescubrimiento de los románticos franceses de la pintura de Goya, artista que plasmó a una Duquesa de Alba con abundante cabellera oscura y rizada, éstos vieron en sus viajes a España una fuente inagotable para recrear sus fantasías eróticas en torno a la mujer de piel morena y cabellos oscuros, tal y como hizo Merimée en el 1845 con su relato *Carmen*; a continuación, en una descripción del autor de *Carmen*, podemos encontrar ciertos rasgos parecidos a aquellos que Rossetti resalta en su obra en torno a la imagen femenina. La voluptuosidad se muestra en los labios, en la cabellera y en los contornos de su cuerpo sobretodo, rasgos que resultaba un tanto ofensivo resaltar en una sociedad represiva de los atributos conducentes a los pecados carnales:

¹⁶⁸ BORNAY, Erika: *Las hijas de Lilith*, cit. p. 132.

Los labios, un poco gruesos, pero bien trazados, dejaban ver unos dientes más blancos que almendras sin piel. El pelo, quizá algo grueso, era negro con reflejos azulados como ala de cuervo, largo y prolijo.¹⁶⁹

A propósito de Carmen, escribe Théophile Gautier en su poema del mismo nombre de 1852, “*Carmen est maigre —Un trait de bistre / cerne son oeil de gitane / ses cheveux sont d’un noir sinistre.*”¹⁷⁰

La simbología de los colores oscuros que utiliza Gautier para describir a Carmen evocan la naturaleza siniestra y peligrosa de la sensualidad que desprende el personaje, tan característico de la mujer musa de tantos artistas del siglo XIX y XX que hacían inevitablemente descarrilar al varón, indefenso ante los poderes seductores de la mujer.

La obra de A. Ch. Swinburne *Poems and Ballads* de 1860 fue dedicada su amigo Edward Burne-Jones, ambos artistas prerrafaelitas que contribuyeron con su obra e imaginaria femenina a esbozar la mujer que ocupó el mito de la mujer nueva, la mujer fatal. Los dos artistas se incorporaron a la segunda organización de prerrafaelitas liderada por D. G. Rossetti a mediados del siglo XIX.

Gustave Moreau inmortalizó, en una concepción visual propia del periodo al que nos referimos, la figura bíblica de Salomé, quien fue tan evocada por escritores de finales del siglo XIX en su afán de desvelar el erotismo femenino y sus peligrosos acechos. Sin embargo

¹⁶⁹ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. pp. 50-51.

¹⁷⁰ GAUTIER, Théophile: *Carmen*, citado por BORNAY, Erika: *La cabellera femenina*, cit. p. 114.

al igual que hace Rossetti con Lilith, Salomé en la obra de Moreau no es explícitamente maléfica, sino que estos artistas aluden a ello subrepticamente.

La guerra de sexos, que se desarrolló sobre todo en los últimos años del siglo, ese enfrentamiento, un distanciamiento propio del sentimiento de inadecuación del hombre frente a la mujer, sobre todo la mujer de los nuevos tiempos (siempre fue la misma mujer, sin embargo solo en los tiempos modernos pudo rechazar abiertamente y con trabajosos progresos su subordinación), y que se manifiesta en la pintura *Edipo y la Esfinge*- entre otras- de G. Moreau, coincide con ese enfrentamiento masculino/femenino, en condiciones de desigualdad que suponían la desventaja para la mujer como hemos visto hasta ahora, que encontramos en *Carmen*. McClary coincide con esta referencia a la batalla de los sexos como un tema fundamental de fondo, teniendo presente la inquietud que parece provocar en el imaginario masculino una posible mujer perturbadora que sea capaz de burlar y rechazar los cimientos de la organización de las sociedades en los planos personales y cívicos que hasta ese momento se conocían.

4.2. Análisis de la obra escrita: *Carmen* como *femme fatale*

*You are crueller, you that we love,
Than hatred, hunger, or death;
You have eyes and breasts like a dove,
And you kill men's heart with a breath*

Algernon Charles Swinburne, *Satia Te Sanguine*.¹⁷¹

Nada más claro que el epígrafe en griego con el cual Merimée comienza el relato de *Carmen*, palabras de Páladas, para plantear la mujer que nos describe el autor, y que se corresponden con la expresión de Swinburne mencionadas antes:

Toda mujer es hiel. Pero tiene dos momentos buenos: uno el tálamo; el otro al morir.¹⁷²

Every woman is bitter as bile, but each has two good moments, one in bed and the other one in the grave.¹⁷³

Comenzando por la consideración de este epígrafe de Páladas, podemos inferir la posición desde la cual el autor traslada el relato al lector. Principalmente tomemos en cuenta que en la época en la que Merimée publica su relato, la educación para las mujeres no era la misma que para los hombres, para quienes se ofrecía una enseñanza de idiomas que para la mujer no era posible. En segundo lugar, el escritor mantiene el control sobre la comprensión de lo que escribe manifestándose éste como un experto en varios idiomas— en el relato

¹⁷¹ Citado por BADE, Patrick en *Femme Fatale: images of evil and fascinating women*, Londres, Ash & Grant, Ltd., 1979, p. 5.

¹⁷² MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 23.

¹⁷³ McCLARY, Susan: *Carmen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 4.

muestra expresiones y sus respectivas traducciones en varias lenguas— y ha decidido, no exponiendo la traducción del epígrafe, no revelar el secreto de su significado.¹⁷⁴ Acaso solo el hombre, por su acceso a una amplia educación podría llegar a comprenderlo, mas para la mujer resultaría indescifrable e inaccesible, siendo ella misma el asunto en cuestión y sobre lo cual realmente trata el sentido profundo del relato. El mensaje es lanzado antes incluso de comenzar el narrador omnipresente a contarnos la historia: nuestra historia gira en torno la naturaleza malvada de la mujer... ¡cuidado!

El 1 de octubre 1845 se publicó *Carmen*, novela escrita por Prosper Mérimée, en la *Revue des Deux Mondes*. Dicha revista publicaba reportajes de viaje que describían lugares ajenos a la Francia “civilizada”, lugares exóticos y relatos de aventuras de estas tierras de culturas, para ellos, menos civilizadas. El “Orientalismo” se presentaba en Francia como una preocupación temática importante para artistas e intelectuales y *Carmen* no escapa a esta fascinación por lo exótico. El narrador de *Carmen* se ubica en el relato como un intelectual francés, experto en idiomas y otras materias, y quien representa a un estado que se manifestaba como vanguardista en el progreso científico y convencido de su civilización superior a otras culturas. Ya Víctor Hugo, en el prefacio de *Les Orientales*, había llamado la atención de artistas e intelectuales franceses sobre España, a la cual incluye en ese Oriente que provoca fascinación al autor y muchos otros artistas del ámbito cultural europeo del siglo XIX,

Il resulte de tout cela que l’Orient, soit comme image, soit comme pensée, est devenu pour les intelligences autant que pour les maginations une sorte de préoccupation générale à laquelle l’auteur de ce livre a obéi peut-être à son insu. Les couleurs orientales sont venues comme d’elles-

¹⁷⁴ McCLARY, Susan: *Carmen*, cit. p. 4.

mêmes empreindre toutes ses pensées, toutes ses rêveries, et ses rêveries et ses pensées se sont trouvées tour à tour, et presque sans l'avoir voulu, hébraïques, turques, grecques, persanes, arabes, espagnoles même, car l'Espagne est à demi africaine, l'Afrique est à demi asiatique.¹⁷⁵

En el relato, Don José, personaje a quien Merimée atribuye la desgracia de haber conocido a esta mujer que describe, y el narrador, siempre presente a largo del relato, son ambos víctimas de Carmen. Don José expresa su temor declarando, “las andaluzas me daban miedo”¹⁷⁶, haciendo alusión a todo un grupo de mujeres pertenecientes a una etnia en particular como especialmente amenazantes para él, que según su entendimiento pertenecía a una tierra de hombres diferentes, es decir, superior. La descripción de Don José acerca de Carmen, tal y como se lo cuenta al viajero quien escucha su relato, nos deja saber que esta mujer, por su belleza y al mismo tiempo, por sus artimañas, es decir, su atractivo físico unido a un carácter maléfico, posee unas cualidades que seducen y conducen a cualquier hombre a su propia desgracia y a un destino trágico:

Llevaba falda roja muy corta que dejaba ver unas medias de seda blancas con más de un agujero, y bonitos zapatos de tafilete rojo, anudados con cintas de color de fuego. Apartaba la mantilla para descubrir los hombros y un gran ramo de casi a que sobresalía de la camisa. Tenía también una flor de casia en la comisura de la boca y avanzaba balanceándose sobre las caderas como una potranca de la remonta de Córdoba. Una mujer con ese traje en mi país - el país vasco - habría hecho persignarse a la gente. En Sevilla, todos echaban algún piropo atrevido a su figura; respondía a cada uno mirando dulcemente con el rabillo del ojo, con el puño en la cadera, descarada como una auténtica gitana que era. Al principio no me agradó y reanudé mi trabajo;

¹⁷⁵ HUGO, Victor. *Les Orientales*, p. 14. Recuperado de: <https://archive.org/stream/lesorientales01hugogoog#page/n9/mode/2up>

¹⁷⁶ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 60.

pero ella, como suelen hacer las mujeres y los gatos, que no vienen cuando se les llama y vienen cuando no se les llama, se paró ante mi y me dirigió la palabra.¹⁷⁷

Casi podemos ver con esta descripción la mujer catalogada como *femme fatale*. La obsesión por las fantasías masculinas en torno a estos atributos seductores que tientan constantemente al varón a arrojar a acciones inmorales y pecaminosas está presente repetidamente en el relato de *Carmen*. Hay ciertos elementos que denotan características típicas de la *femme fatale*: el color rojo, el fuego, la comparación con los gatos, describir ciertos aspectos físicos estableciendo una comparación con un animal, en este caso, “potranca”, las prendas de seda, la descripción de las miradas, los zapatos y sobretodo, la intención de las descripciones.

El segundo engatusamiento, y así mismo lo revela Merimée cuando escribe “... en la calle de Sierpes empieza por dejar caer la mantilla sobre los hombros para mostrarme su palmito engatusador”¹⁷⁸, lo realizó Carmen con el fin de convencer a Don José para que se dejara pegar de ella de manera que pudiese escapar mientras los dos oficiales ayudaban a su jefe. Y así lo hizo. Los métodos para engañarlo, aparte de su gesto de dejar caer la mantilla sobre sus hombros, fueron sus artimañas, según lo considera el autor, como la de identificarse con Don José, apelando a su tierra, al ponerse a hablar en su lengua natal, el vascuence. La consecuencia inmediata de este engatusamiento de Carmen fue la degradación y arresto de Don José, por no haber sido creíble su versión en cuanto a la fuga de Carmen. Aquí ya se va trazando ese recorrido nefasto al que es llevado Don José por culpa de Carmen, según se

¹⁷⁷ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 61.

¹⁷⁸ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 64.

relata en esta historia. Ella carga la culpa tanto de sus acciones como con la responsabilidad por las desgracias del varón. Se pregunta Don José: “¿Y porqué he dado ocasión a que me arresten? Por una tunanta de gitana que se ha burlado de mi y que en estos momentos estará robando en algún rincón de la ciudad.”¹⁷⁹

McClary sostiene que Carmen es una superviviente, rebelde ante las restricciones que la contienen, en un mundo dominado por el hombre y por los preceptos que de la mujer se imponen en la sociedad y que en ocasiones en la obra se muestra su molestia ante las suposiciones de Don José, después de haber conseguido acostarse con Carmen, sentía que era su propiedad. Este sentido de posesión es contra el que Carmen se alza, tomando en cuenta que para poder conseguir sobrevivir en sus circunstancias no le quedó más remedio que valerse de sus encantos pero este hecho no debía ir más allá que saldar una deuda. Sin embargo el protagonista no podía remediar reclamar que Carmen ahora le pertenecía, y esto Carmen lo resentía.

Incluso la autora sostiene que se trata de una mujer con los atributos, y ahí el hecho del temor de los hombres que la rodean y la necesidad de eliminarla, considerados en su época como propios de un hombre: inteligente, diligente, líder, valiente, sexualmente liberada e independiente. Carmen era líder en el grupo de contrabandistas, éstos no podían manejarse sin los movimientos estratégicos de Carmen, manejaba varios aspectos al mismo tiempo en cuanto a la banda, tuvo la audacia suficiente para arreglárselas de manera que su marido escapase de la cárcel, para escapar ella misma cuando fue arrestada por el incidente en la tabacalera, incluso hablaba con fluidez la lengua de Don José, de manera que astutamente

¹⁷⁹ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 69.

logró entablar un lazo emotivo con su antagonista, algo que quedaba reservado solo para los hombres y no en los enfrentamientos e inquietudes que se generaban al relacionarse con el sexo femenino, para convencerle de ayudarlo a escapar. Es evidente que estos atributos en un hombre serían dignos de admiración, sin embargo en una mujer, en Carmen, constituían atributos negativos, de naturaleza incluso satánica, dignos de una mujer a quien se debe temer y condenar como efectivamente le ocurrió a Carmen en esta obra.

Don José entonces se refiere a Carmen como una mujer que siempre conseguía hacerle creer sus mentiras de una forma en que era inevitable para él creerle, y, además, lo llevaban a perder la capacidad de reflexión. El mismo autor, en sus referencias a través de las palabras de Don José, deja entrever que establece dos superioridades: la del propio autor sobre “los españoles” y la de Don José sobre el resto de los españoles, como perteneciente a una tierra en la cual los españoles se comportaban de manera distinta, más seria y correcta: “Los españoles, cuando están de servicio, juegan a las cartas o duermen; yo, como buen navarro, trataba constantemente de estar ocupado”.¹⁸⁰

Otro momento que denota una superioridad, o una diferencia entre razas basada en argumentos comparativos entre gentes de distinta procedencia, en lo que tiene que ver con un canon de belleza determinado, la podemos encontrar en la parte del relato de Merimée que describe la belleza de Carmen, haciendo notar que Carmen no podía ser de raza pura, pues en tal caso, no sería tan hermosa, ya que él mismo conocía la casta a la que pertenecía Carmen.

¹⁸⁰ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 59.

Igual que la referencia que habíamos hecho acerca de *La cabellera femenina* de Bornay, en donde la autora nos señala que el cabello ha constituido un elemento de erotismo en el imaginario del varón en una sociedad de dominancia masculina, y que lo perturba, Merimée describe mediante el personaje de Don José, que a pesar de la mujer haberle causado problemas de gran magnitud, aún así éste no podía dejar de pensar en ella y en “las medias de seda agujereadas que me enseñó enteras al huir, las tenía constantemente ante los ojos.”¹⁸¹ En este caso el elemento perturbador es sustituido por las medias de seda.

Los engaños de Carmen a Don José nos remiten a la historia de Sansón y Dalila, la cual describe asimismo la perdición del hombre por causa de la mujer. Varios siglos antes de la proliferación artística del mito de la *femme fatale* ya se puede ver, por ejemplo en la pintura de Andrea Mantegna *Sansón y Dalila* (1495), las características de dicho tema mítico. Dalila se muestra sujetando la cabeza de Sansón después de haber cortado sus cabellos, y aparece como una mujer apacible, tierna y denota dulzura en sus expresiones, mientras que una inscripción lee: “Una mujer mala es tres veces peor que el diablo”.¹⁸² Esta insignia expresa justamente el pensamiento que ampliamente se extendió a lo largo del siglo XIX y que se resume en la denominación que se creó, como suele suceder, posterior a la concepción de la imagen que representa, la *femme fatale*.

La temática de Sansón y Dalila fue retomada posterior y consecuentemente a la pintura del siglo XV a la cual hemos hecho referencia. Entre los años 1609 y 1610 Rubens se sirvió de esta historia para crear su obra pictórica *Sansón y Dalila*. El compositor Saint-Saëns, como

¹⁸¹ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 69.

¹⁸² BORNAY, Erika: *Las hijas de Lilith*, cit. p. 220.

habíamos mencionado, estrenó su ópera *Samson et Dalilah* en el 1877 en Weimar, ocurriendo la aceptación para ser representada en Francia en el 1890, varios años de su estreno. El pintor simbolista Gustave Moreau, y creador de varias representaciones en torno a Salomé, también realizó dos obras en acuarela sobre esta historia bíblica. Era de esperar que el tema interesase a Moreau dado su gusto por la temática del mal inherente en la naturaleza de la mujer, sin embargo este tema puede ser apreciado más bien oculto en el preciosismo y opulencia de sus imágenes, y no con la perversidad explícita de otros artistas finiseculares que trataron el mismo tema. Dalila, al igual que Carmen, inspiró a diversos artistas plásticos para trasladar al lienzo una mujer que en estos casos dominaron al “sexo fuerte” perpetuando así parte de lo que constituye el universo del mito de la *femme fatale*.

Don José llamó a Carmen “demonio de chica”. Este paralelismo entre mujer y demonio no escapa a infinidad de representaciones no solo literarias; también pictóricas y escultóricas por ejemplo. En *Las hijas de Lilith*, Bornay hace referencia al artista belga Félicien Rops “para quien el Diablo era, en primer lugar, el amo y señor del sexo y, en segundo, el amo y señor de las mujeres”.¹⁸³ De esta manera podemos señalar obras de Rops que muestran este pensamiento sobre la relación mujer-demonio, como por ejemplo, la litografía *Los diablos fríos* (1860, *Bibliothèque Royale Albert Ier*, Bruselas)¹⁸⁴, el dibujo inacabado de Otto Greiner de 1897, *El Diablo mostrando la mujer al pueblo*, o el monotipo de Gauguin *Muchacha con demonio* (1895-1903) de Gauguin. Merimée señala en su relato que se disponía a tomar

¹⁸³ BORNAY, Erika: *Las hijas de Lilith*, cit. p. 341.

¹⁸⁴ BORNAY, Erika: *Las hijas de Lilith*, cit. p. 342.

helado con “una fámula del diablo”¹⁸⁵, haciéndose eco de la familiarización de la mujer con el demonio y por tanto progenitora de la maldad.

Ya la había descrito Don José cuando conoció a Carmen,

...una belleza extraña y salvaje...los ojos tenían una expresión voluptuosa y feroz a la vez que no he encontrado después en ninguna mirada humana. Ojo de gitano, ojo de lobo, es un dicho español que denota buena observación. Si no tienen ustedes tiempo de ir al Jardin des Plantes para estudiar la mirada de un lobo, observen a su gato cuando está acechando a un gorrión.¹⁸⁶

En nuestro caso de estudio, y según las posteriores alusiones del autor, Carmen es el gato y Don José el gorrión.

¿Cómo identifica Don José que quiere a Carmen? Precisamente cuando siente violencia ante la actitud festiva de Carmen en casa del oficial (fiesta en la que después de su arresto, y para su deshonra, Don José servía de simple soldado de facción) y ante los comentarios y reacciones de los hombres que la rodeaban. Más bien se trataba de posesión, no de amor. Podemos entender, mediante esta declaración del personaje acerca de cómo identificó querer a Carmen, la actitud confusa que se puede plantear ante los sentimientos de posesión violenta frente a lo que podría referirse al amor hacia otra persona:

¹⁸⁵ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 48.

¹⁸⁶ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 50.

A partir de aquel día, creo, empecé a quererla de veras; pues en tres o cuatro veces me vino la idea de entrar en el patio y asestar un sablazo en el vientre a todos esos mequetrefes que la requebraban.¹⁸⁷

Justo antes de esta declaración de Don José, mostrándose violento ante los celos que sentía, se hace una descripción de Carmen, vestida para la fiesta, que tipifica su aspecto el cual se relaciona directamente con una alusión a una despectiva referencia racial. La “gitanilla” que describe como “adornada como un relicario, engalanada, emperifollada, rebosando oro y cintas”¹⁸⁸ es Carmen, a quien se refiere Don José despectivamente pudiendo explicarse esto por la furia que le provocó la escena ante sus ojos, la libertad que manifestaba Carmen al asistir a una gran fiesta y disfrutar abiertamente ante sus ojos.

En el relato de *Carmen* se expresan “imágenes de raza, clase y género”¹⁸⁹ que se manifiestan en la cultura francesa, aunque no exclusivamente en Francia, de finales del siglo XIX. Clase, género y raza; estas tres categorías, en su dimensión discriminada, representan asuntos que en la sociedad francesa del siglo XIX se veían agudizados y en el caso de *Carmen* apuntan a un grupo social pobre, a una imagen de una mujer de carácter misógino y a un pueblo que según el autor presenta rasgos no deseables ante los ojos del “mundo civilizado”, el gitano.

Varias características de Carmen se desprenden del relato, entre ellas, la de sobornar al prójimo de manera interesada con el fin de conseguir lo que quiere, siempre en detrimento del

¹⁸⁷ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 73.

¹⁸⁸ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 72.

¹⁸⁹ Título que otorga Susan McClary al tercer capítulo de su estudio *Carmen: Images of race, class and gender in nineteenth-century French culture*, p. 29.

otro. Por esta razón Carmen, en este relato de Merimée, utilizaba su belleza física y la provocación para conseguir lo que quería de Don José, o extorsionaba a Dorotea con dulces exquisitos y vino para que la dejase entrar en paz a la casa de la Calle del Candilejo. Cuando Don José fungía como soldado vigilante de la puerta de la ciudad, Carmen ofrece dinero, incluso se ofrece a sí misma, con tal que éste se hiciera la vista gorda para dejar pasar la mercancía de contrabando de su banda. Mientras que Carmen es representada como una mujer capaz de llevar a cabo cualquier acción moral y legalmente denunciada, contrabandista, venderse a cambio de algo, mentirosa, promiscua, traidora, extorsionadora y asesina, Don José se presenta como un hombre digno, justo, inocente, comedido, trabajador, honrado y respetuoso. En este sentido quería hacer referencia a una serie de adjetivos con connotaciones en extremo negativas que se repiten a lo largo de varios estudios que existen, que describen el arquetipo de mujer conocido denominado *femme fatale* y que establecen una correlación con la figura de Carmen; éstos son perversa, falsa, malvada, insubordinada, rebelde, diablesa, mala, entre otros. El polo positivo es masculino, solo negativo por culpa de una mujer, y el polo negativo, femenino. Carmen viene a ser una mujer, que como muchas otras creadas en el imaginario creativo de la segunda mitad del siglo XIX especialmente, en su aspecto físico y en sus rasgos psicológicos “han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidad y todas las seducciones”.¹⁹⁰

Don José manifiesta demostraciones de la violencia de su carácter, como cuando Carmen le decía que ya no le quería, después del incidente del contrabando en las puertas de la ciudad: “y me vi obligado a hacer un violento esfuerzo sobre mi mismo para no golpearla.”¹⁹¹

¹⁹⁰ BORNAY, Erika: *Las hijas de Lilith*, cit. p. 115.

¹⁹¹ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 83.

Así como cuando declara que en ocasiones le daban ganas de estrangular a Carmen. Sin embargo, el carácter violento del protagonista masculino en este relato no es expuesto a ningún tipo de cuestionamiento moral acerca de sus acciones; más bien es exculpado porque en esta historia Carmen cumple las expectativas de lectores y del propio escritor, dado su carácter propio de una *femme fatale*, que conduce a cualquier hombre a su propia desgracia, por ello paga sus culpas con su propia vida.

El autor, en varias ocasiones, hace a los propios personajes describir sus propias virtudes y defectos. Carmen le deja saber a Don José que ella no era una elección acertada para él, que le traería solo desgracias, y ella misma lo ve como ingenuo e indefenso, y el propio Don José le cuenta al viajero que él tiene todas esas virtudes propias de un hombre honorable, con la salvedad de que los crímenes y delitos que cometió fueron por culpa de Carmen, quien sin saber él porqué, lo arrastraba a su terrible destino.

Otras características, como la de identificar a la mujer como ser semejante al demonio las veremos más adelante y se establecerán los paralelismos con otras expresiones artísticas que hicieron proliferar esta relación mujer-demonio. La risa a carcajadas, la risa diabólica también define a Carmen según la visión del autor.

Poco a poco, a medida que avanzan los sucesos y la relación ilícita entre Carmen y Don José, éste va haciendo saber al narrador cómo su destino se iba torciendo e iba siendo determinado por Carmen; la “nueva carrera” que le designó Carmen (el personaje parece estar desprovisto de capacidad de decisión y actuación) fue la de contrabandista, como ella y su casta, como nos lo deja saber el viajero. El azar y la rebeldía eran atributos propios de

Carmen que estaban formando ya parte de la vida del soldado, el camino que Carmen le trazaba se imponía sobre el suyo y resultaba imposible para él evitar esto:

Señor, se convierte uno en bellaco sin darse cuenta. Una chica bonita te hace perder la cabeza se pelea uno por ella, ocurre una desgracia, hay que vivir en la montaña, y de contrabandista acaba uno en ladrón sin pensarlo.¹⁹²

Don José incluso llega a reconocer que le gusta su nueva vida de contrabandista junto a su querida. Los demás lo respetaban, entre otras cosas, por la hazaña de haber matado a un hombre. De esta manera se podría entender que se atribuyen ciertas hazañas que definen la honorabilidad de un hombre, que definen su hombría, como valores propios de civilizaciones salvajes contrario a la sociedad francesa, valga la redundancia, civilizada; una vez más la visión del “otro exótico”.

Un punto crucial de la historia es cuando sus camaradas hacen saber a Don José que Carmen estaba casada con un miembro de la banda y quien había logrado escaparse, por la astucia de Carmen de enamorar al cirujano de la cárcel. Entonces Carmen se volvería a reunir con su esposo muy pronto. Ésta fue una condena más para Don José, una vez más engañado por Carmen, y según sus palabras, el esposo de Carmen es descrito como “negro de piel y más negro de alma”¹⁹³, revelando así su furia teñida de negra como el alma del gitano. A lo largo del relato encontramos también, aparte de las connotaciones negativas que puedan tener ciertas características que apunta el autor sobre los gitanos, existen otras anécdotas en el relato que denotan una forma de ver los gitanos como una clase con una decadencia moral

¹⁹² MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 94.

¹⁹³ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 90.

inaceptable para quien los considerarían “otra gente” distinta a quienes pertenecen a sociedades civilizadas. Este es el caso cuando unos jinetes persiguen a los contrabandistas y uno de ellos resulta herido. Don José lo intenta salvar y sus compañeros sin embargo le gritan que lo abandone, hasta que uno de los gitanos, “compañero” del herido, le dispara varias veces para que el herido deje de ser una carga para ellos, lo importante era salvar lo que pudiesen de la mercancía.

Siguiendo la línea violenta de los sentimientos de Don José hacia Carmen, aquél le comunica su deseo ante el hecho de haber encontrado a Carmen una vez más engañándolo con un oficial inglés, disfrutando del poder y la opulencia, con el fin de ayudar la causa de los contrabandistas: “Y tú— le dije en mi lengua— tienes aspecto de una tunanta desvergonzada y me dan unas ganas enormes de rajarte la cara delante de tu galán.”¹⁹⁴

Carmen planificaba ya el asesinato de su actual pareja, el oficial inglés, y una vez más se constata la incapacidad de Don José para rechazar las acciones de Carmen, pero otro suceso fatídico, a consecuencia de Carmen siguiendo la línea en que lo establece el narrador, ocurrió antes de culminar la hazaña contra el inglés. Don José y García, el marido de Carmen, se encontraron luchando a duelo y el primero alcanzó matarle. Su amor por Carmen, según señala le hizo imposible no matar a uno de sus camaradas; el amor por una mujer que la hacía hasta traicionar a sus camaradas. Con este suceso Don José elimina a uno de los que amenaza con su obsesivo deseo de ejercer como único dueño de Carmen. Para sorpresa de Don José, para Carmen, a pesar de la hazaña de haber matado a su esposo, seguía siendo ante sus ojos un “lilipendi”. Carmen no ve en esta ejecución una hazaña digna de victoria alguna, no desea

¹⁹⁴ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 98.

ser objeto de posesión del oficial navarro. La venganza de Don José entonces se hace evidente cuando amenaza a Carmen con que su hora llegará, no sin antes haberle amenazado ella a él.

Por causa de una grave herida Don José quiso rehacer su vida junto a Carmen, llevar una vida honrada, pero Carmen una vez más lo llevó por la senda de la deshonra.

Carmen no soportó en un momento dado ser la propiedad de Don José, no quería ser ordenada, quería ser libre. Y no podía ser desafiada; si algo se le prohibía ya estaba hecho. Se materializaron los sentimientos violentos de Don José, pues le pegó, y declaró, “Estoy cansado de matar a todos tus amantes; te mataré a ti.”¹⁹⁵ El planteamiento era el siguiente, como un callejón sin salida: Don José amenazó a Carmen de muerte si no le acompañaba a irse a América con él para cambiar de vida. Carmen no quería ceder, no creía que debía ceder porque irse no tenía que ser su única opción y creía que su destino estaba escrito, sabía que iba a morir si optaba por llevar adelante su decisión. En el caso de Don José, tal como él mismo le confiesa, él se había convertido en ladrón y en asesino por su culpa, por tanto ella debía morir si no intentaba enmendar todo lo que había hecho cumpliendo los deseos de Don José y marchándose con él. Para él, le estaba ofreciendo a Carmen la manera de salvarse, es decir, ella era culpable en consecuencia de no salvarse a sí mismo, como si él no fuese responsable de sus actos. Carmen aceptaría su derecho de matarla por ser su dueño, sin embargo morir constituía su libertad por el hecho de no haber cedido a sus mandatos. En último caso lo que hizo a Don José tomar la decisión de matarla fue el hecho de Carmen haberle comunicado que ya no le quería y no deseaba continuar con él. Él ya estaba dispuesto

¹⁹⁵ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 111.

a continuar su vida de contrabandista si ella no le dejaba, pero ella lo rechazó. El sentido de ser abandonado, de no poseer más su propiedad, fue lo que incitó la máxima violencia contra la culpable de sus tragedias. Finalmente la hirió de muerte con una navaja. La ironía alcanza su punto máximo cuando antes de haber asesinado a Carmen fue a rogar a un ermitaño que rezara una misa por alguien que sufriría la muerte.

Carmen en principio constaba de tres secciones y en el año 1847, Merimée añadió una cuarta sección. El acto de silenciar a Carmen Don José lo llevó a cabo en la tercera sección, con su muerte. El autor se hace presente a través de su narrador, e incapaz de resolver la rebeldía que su propio personaje le devolvía y de dominar los enigmas de la cultura gitana, los cuales el narrador de *Carmen* no fue capaz de resolver en el misterio de su lenguaje por ejemplo, y añade esta cuarta sección. En ella ofrece un despliegue erudito sobre varios aspectos de la cultura gitana; habla de sus costumbres y el porqué de éstas, sus rasgos físicos y conductuales, su procedencia y su incursión en toda Europa en su carácter de pueblo nómada. Habla en términos de raza, inconfundible según el narrador, ya que después de haber "visto solo a uno, se reconocería entre mil a un individuo de esta raza".¹⁹⁶

Destaca la fisionomía del gitano, en especial los ojos, describiéndolos en términos de comparaciones animalescas, tal y como procede al describir a Carmen: "Los ojos, sensiblemente oblicuos, bien rasgados, muy negros, están sombreados por pestañas largas y espesas. Su mirada solo puede compararse a la de una fiera."¹⁹⁷

¹⁹⁶ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 118.

¹⁹⁷ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p.18.

Señala que a pesar de que las gitanas de Alemania por ejemplo, son bellas, las de España sin embargo no lo son; por el contrario, son "... muy jóvenes, pueden pasar por agradables feúchas; pero se ponen repelentes cuando son madres"¹⁹⁸, señalando así despectivamente lo que la maternidad suponía para una gitana de España.

Define a los gitanos como sucios, describiendo con detalles en qué consiste la suciedad, y refiere que a cambio de dinero, jóvenes andaluzas se iban a bailar danzas provocativas. Es interesante que cite a Borrow en el relato de *Carmen*, un autor que precisamente Fanjul señala como uno de los escritores, que desde su carácter inglés de moral victoriana, que relataron anécdotas erróneas e inventadas acerca de España,

Observaciones de este tono proliferan a lo largo de la obra del inglés, entre inevitables *excursus* teorizantes con pretensiones de enderezar el esqueleto de sus ideas, esquemáticas, arbitrarias y no poco contradictorias, pues por un lado debe salvar a «España» en abstracto- como tantos otros- con el pie forzado de acomodar a sus ideas y objetivos la imagen de país tan anómalo.... En consecuencia, retorcer los argumentos se convertía en paso obligatorio que muchos viajeros debían dar, mal de su grado.¹⁹⁹

“Las mujeres están hechas así, sobretudo las andaluzas”²⁰⁰, dice Don José cuando le hablaba al viajero sobre una muchacha, andaluza, que era maltratada por su esposo, y recibió de éste un navajazo en el brazo, herida que ella mostraba con orgullo. Este comentario acompaña muchos otros, que demuestran una forma despectiva acerca de la naturaleza de la mujer, propia de un sentir misógino para referirse al género femenino, y alimentado por el

¹⁹⁸ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 118.

¹⁹⁹ FANJUL, Serafín: *Buscando a Carmen*, Siglo XXI S.A., Madrid, 2012, p. 33.

²⁰⁰ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 95.

miedo atroz que crecía ya a finales del Siglo XIX ante la incorporación de la mujer a la sociedad en igualdad de condiciones que el hombre, como hemos visto en los antecedentes histórico-sociales.

En cuanto a una reflexión que hace la escritora Rachel Speght sobre el pecado original atribuido tradicionalmente a la mujer y que la condena como generadora de los males de la humanidad, ésta escribe:

La mujer pecó, es cierto, al no creer en la palabra de Dios sino en las promesas de Satán de que «ella no moriría» (Gen 3, 4), pero lo mismo hizo el hombre. Si Adán no hubiese aprobado lo que Eva había hecho, en vez de seguir sus pasos tenía que haber actuado como su cabeza frenándola, así hubiese cumplido con el mandamiento de su creador. Si un hombre se quema la mano con fuego, no culpamos al fuelle que avivó el fuego sino a él mismo por no ser capaz de evitar el peligro; sin embargo, si el fuelle no hubiese avivado el fuego, éste no habría ardido. ¿Entonces porqué se condena a la mujer de la transgresión del hombre? ... Aunque se le impuso un castigo tanto a él como a la mujer, la culpa solamente se le echa al sexo femenino, pero por el pecado del hombre se afligió al mundo entero.²⁰¹

Queriendo establecer un paralelismo entre estas palabras de Speght y la incapacidad que expresa Don José, en el relato de *Carmen*, para decidir por sí mismo, arrastrado por las artimañas y seducciones de Carmen para llevarlo por los caminos de la ilegalidad y la maldad, hacemos alusión a estas expresiones del personaje: “Una chica bonita te hace perder la cabeza, se pelea uno por ella, ocurre una desgracia, hay que vivir en la montaña, y de contrabandista acaba uno en ladrón sin pensarlo.”²⁰²

²⁰¹ SPEGHT, Rachel, citada por: TAILLEFER DE HAYA, Lidia: *Orígenes del feminismo*, cit. p. 30.

²⁰² MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 94.

Don José se muestra ante el lector como un hombre incapaz de reflexionar y de comportarse como él se veía a sí mismo, como un hombre digno, ante la indefensión que le sucedía ante las provocaciones de Carmen. Su incapacidad de decidir por sí mismo es la forma que manifiesta el personaje para exculparse y señalar como única responsable de sus fatalidades a Carmen, al igual que ha ocurrido con las interpretaciones que desde hace siglos se han sostenido en cuanto a la culpabilidad de Eva por haber llevado al hombre y a la humanidad al pecado en la tradición cristiana. Al final del tercer capítulo de *Carmen* el personaje de Don José, después de haberla asesinado, manifiesta lo siguiente: “¡Pobrecilla! Los *calé* son culpables por haberla educado así.”²⁰³ Y así termina la tercera sección de *Carmen*, exculpándose de sus actos.

La creación del relato de *Carmen* se inserta en una prolifera literatura que fue desarrollada por los viajeros franceses, sobretodo a partir del siglo XIX, y que según algunos autores, entre ellos, Serafin Fanjul, ha supuesto entre otras cosas una contribución al desarrollo y difusión del mito de Carmen. A su vez el mito de Carmen se ha ido desarrollando dentro de unos esquemas fomentados en esta literatura que describen la “España” exótica que estos viajeros y escritores han experimentado, y generalmente, una imagen falsificada, igual que la imagen de la mujer según la *Carmen* de Merimée, de España. Famas y mitos que, sin embargo, comenzaron a fomentarse por este mismo tipo de relatos ya desde el siglo XVII, contaban lo que era y cómo era España desde la perspectiva del extranjero, fascinados con “las imágenes y narrativas exóticas que proliferaron en la cultura occidental”.²⁰⁴ Con el

²⁰³ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 116.

²⁰⁴ McCLARY, Susan: *Carmen*, cit. p. 29.

Romanticismo todas estas ideas de exotismo y pasión por “lo salvaje” visto desde el punto de vista del “civilizado” se magnificaron afianzando así los arquetipos existentes. En el caso de nuestro objeto de estudio, la imagen de la mujer como mujer fatal, encarnada en el personaje de Carmen, tuvo una profunda y amplia resonancia tanto en los valores de la sociedad como en el reflejo de estos en el imaginario creativo. La imagen de la mujer se presenta como una amenaza coincidiendo también en el siglo XIX con las protestas y acciones justamente en contra de las posturas que hasta el momento se habían asumido en cuanto a ésta. Temiendo la cada vez más alta probabilidad de que la mujer pudiese ejercer como ciudadana e individuo en la sociedad en los mismos términos en que los hombres lo habían hecho hasta el momento con exclusividad provocaría una reacción de pánico que pretendió alejar que esa probabilidad tuviese cabida alguna.

Fanjul es uno de los autores contemporáneos, que analizando la literatura extensa que proliferó durante el siglo XIX acerca de España desarrollaron especialmente visitantes franceses, considera a Merimée dentro de este grupo de escritores cuyos relatos fomentaron una serie de mitos raciales (como hemos visto antes sobre la última parte de su relato) y misóginos. En el último capítulo de Carmen se puede leer sobre los gitanos que habitan en España, “uno de los países donde se encuentran aún hoy en mayor número esos nómadas dispersos por toda Europa”²⁰⁵:

Los hombres ejercen de ordinario los oficios de chalán, veterinario y esquilador de mulos; a ello unen la industria de arreglar calderos y utensilios de cobre, sin hablar del contrabando y otras prácticas ilícitas. Las mujeres dicen la buenaventura, mendigan y venden toda clase de drogas

²⁰⁵ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 117.

inocuas o no. Los rasgos físicos de los gitanos son más fáciles de distinguir que de describir, y cuando se ha visto a uno solo, se reconocería entre mil a un individuo de esta raza...Su mirada sólo puede compararse a la de una fiera...Los hombres en su mayor parte, además de esbeltos y ágiles, tienen buena planta; no creo haber visto ni a uno solo con exceso de gordura. Las gitanas en Alemania son muy guapas frecuentemente; la belleza sin embargo, es muy rara entre las gitanas de España. Muy jóvenes, pueden pasar por agradables feúchas; pero se ponen repelentes cuando son madres. Es increíble la suciedad de ambos sexos, y quien no ha visto el cabello de una matrona gitana, difícilmente se haría idea de él, incluso imaginándonos las crines más ásperas, más grasientas, más llenas de polvo. En ciudades grandes de Andalucía, algunas jóvenes, un poco más agradables que las otras, cuidan más su aspecto. Ésas van a bailar por dinero danzas que se parecen mucho a las que se prohíben en nuestros bailes públicos del carnaval. El señor Borrow, misionero inglés, autor de dos obras muy interesantes sobre los gitanos españoles, que él se había propuesto convertir por cuenta de la Sociedad Bíblica, asegura que no hay precedentes de que una gitana haya tenido jamás debilidad alguna por un hombre extraño a su raza. Me parece que hay mucha exageración en los elogios que hace de su castidad. En primer lugar, la mayoría se encuentra en el caso de la fea de Ovidio: *Casta quam nema rogavit*. En cuanto a las guapas son como todas las españolas, difíciles en la elección de amantes...Las supersticiones que entre los pueblos incultos sustituyen a los sentimientos religiosos les son igualmente ajenas. De hecho, es la razón de que existan supersticiones en gentes que viven generalmente de la credulidad de los demás.²⁰⁶

Se puede constatar, además del señalamiento racial y misógino mencionado antes de citar al autor, el establecimiento de la comparación con Francia, en posición inferior para los españoles, que se repite en numerosas historias de viajeros del siglo XIX que escribieron sobre España careciendo, en muchos de estos relatos, de rigurosa seriedad en los datos afirmados y la confirmación de los mismos en fuentes históricas, literarias o estudios e investigaciones de campo en cuanto a los temas tratados de índole, sobretodo, sociocultural.

²⁰⁶ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. pp. 117-121.

Como habíamos visto antes, Merimée menciona a George Borrow, misionero inglés que expresa su gran curiosidad por visitar el país romántico, distante y enigmático que le resultaba España, dejando entrever lo que muchos visitantes de otros países de Europa, sobretodo de Francia e Inglaterra, pensaban y relataban sobre España, una tierra exótica, que conservaba una condición de salvaje y en la cual se podían experimentar esos rasgos exaltados por el romanticismo, el libertinaje, la irracionalidad, las pasiones desenfrenadas y las historias y aventuras convulsas. Es uno de los viajeros que escribirán sobre España “con mayor entusiasmo que rigor, entregados mil veces a la fantasía y perdidos ya los pujos de objetividad discursiva para reflejar lo que se veía.”²⁰⁷

Una tesis que apoya Fanjul para que se diera este fenómeno en la literatura de viajeros de distintas profesiones que escribieron sobre España durante el siglo XIX especialmente, es que convergen varias circunstancias en estos años. El movimiento romántico por un lado acelera este hecho, además de señalar que existió la necesidad de los países vecinos de compararse para darle fuerza a sus ideas de superioridad y establecer constantemente esa dialéctica, de “ellos” y “nosotros”, pero en términos jerárquicos de unos y otros, lejos de una intención de abarcar una investigación rigurosa acerca del tema del cual se escribe. Después de siglos de rivalidad político-económica Fanjul lo explica de esta manera,

... esbozar condescendencia tras la derrota final de España (se acababan de perder las Indias, en gran medida por la intervención inglesa), después de las dos invasiones francesas y en plena bancarrota económica, con una guerra civil en marcha por un motivo tan exótico -hoy nos lo

²⁰⁷ FANJUL, Serafín: *Buscando a Carmen*, cit. p. 23.

parece- como la sucesión al trono, constituía satisfacción y provecho para el alma de viajeros y residentes.²⁰⁸

Merimée hace referencia asimismo, en el último capítulo de *Carmen*, a otra preocupación temática que como la *femme fatale*, ocupa las inquietudes creativas de artistas sobretudo a partir de mediados del siglo XIX, el *orientalismo*. A modo de ofrecer de manera erudita una fundamentación de las diversas opiniones y alusiones que escribe en este relato, Merimée señala, “La mayoría de los orientalistas que han estudiado la lengua de los gitanos creen que son originarios de la India.”²⁰⁹ En este punto debemos hacer referencia al concepto de *orientalismo* desarrollado por Said, y que manifiesta, refiriéndose al mismo, que

Hablar de orientalismo, pues, es hablar principalmente, aunque no exclusivamente, de una empresa cultural británica y francesa, un proyecto cuyas dimensiones abarcan campos tan dispares como los de la propia imaginación: todo el territorio de la India y de los países del Mediterráneo oriental, las tierras y textos bíblicos, el comercio de las especias, los ejércitos coloniales, un impresionante conjunto de textos, innumerables «expertos» en todo lo referido a Oriente, un cuerpo de profesores orientalistas, un complejo aparato de ideas «orientales» (despotismo, esplendor, crueldad, sensualidad orientales), muchas sectas orientales, filosofías y sabidurías orientales adaptadas al uso local europeo...²¹⁰

Orientalismo entendido desde la perspectiva explicitada por Said supone “un modo de relacionarse con Oriente basado en el lugar especial que este ocupa en la experiencia de Europa Occidental.”²¹¹ Experiencia eminentemente de Francia y Gran Bretaña.

²⁰⁸ FANJUL, Serafín: *Buscando a Carmen*, cit. p. 27.

²⁰⁹ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 125.

²¹⁰ SAID, Edward W.: *Orientalismo*, Barcelona, Liberdúplex, S.L.U., 2010, p. 22.

²¹¹ SAID, Edward W.: *Orientalismo*, cit. p. 19.

En las *Cartas de España* publicadas por Merimée en la *Revue de Paris* se encuentran títulos como “*Corridas de Toros*”, “*Una ejecución*”—el tema de la barbarie de los españoles y las alusiones a la Inquisición, tema al cual se recurría constantemente entre estos escritores les otorgaba una oportunidad de posicionarse en un escalafón superior en cuanto a sociedad civilizada de los tiempos modernos. Otros títulos como “*Los ladrones españoles*”, y “*Las brujas españolas*”, se relacionan también a temáticas que seducen a los escritores y que podemos encontrar igualmente en *Carmen*.

Carmen resulta ser la consagración del mito de la *femme fatale* española, compañera de las *femmes fatales* que amenazaban la alteración del orden jerárquico del género durante el siglo XIX. Estos eran según Bornay “los fantasmas del miedo masculino ante la nueva mujer nueva”²¹² que se mostraron y se libraron como una guerra “en el campo de batalla de las palabras y de la imagen”²¹³. Las mujeres de la ficción literaria y de la ficción de la imagen se muestran como una tergiversación de la mujer real, como una expresión que caricaturizó un tipo de mujer revelando la irritación y miedos subyacentes ante las nuevas situaciones que en torno a la hegemonía de lo masculino se desataban.

Así como el orientalismo podría entenderse según Said como un discurso que, más que revelar lo verídico sobre Oriente, se muestra valioso por ser “signo del poder europeo-atlántico sobre Oriente”²¹⁴, este conjunto de escritos, novelas, relatos, artículos y folletos

²¹² BORNAY, Erika: *Las hijas de Lilith*, cit. p. 83.

²¹³ BORNAY, Erika: *Las hijas de Lilith*, cit. p. 83.

²¹⁴ SAID, Edward W.: *Orientalismo*, cit. p. 26.

descriptivos de viaje sobre España y “lo español” podrían considerarse como una relación en la cual una parte se posiciona en un lugar superior con respecto al “otro” que describe, y el ejercicio de la fuerza reside en que de quién se habla no tiene la palabra o ésta es irrelevante. En este mismo sentido es que en el relato de *Carmen* de P. Merimée, o en otros ejemplos literarios o del discurso misógino de la imagen de la mujer en obras visuales, podemos identificar una relación de fuerza y dominancia del hombre sobre la mujer por el hecho de expresar posturas creadas desde la imaginación, en parte, y en parte desde la realidad de la situación de la mujer en cuanto a la limitación de sus derechos y su subordinación como ciudadana y como individuo, y por el hecho de la ausencia de participación de la mujer en las palabras, pensamientos, ideas o imágenes que la describen, y en el caso de la imagen de la mujer fatal, la condenan.

4.3. *Femme Fatale... Danseuse Fatale: ¿cómo danza en los textos?*

Tal y como previamente habíamos mencionado, existen textos de diversas obras literarias que describen en su composición escrita las danzas que aluden directamente al arquetipo femenino que venimos discutiendo a lo largo del estudio y su relación con la figura de Carmen. Ciertamente pretendemos establecer una relación de congruencia entre los textos que expondremos a continuación y la forma en que la danza se manifiesta en las creaciones coreográficas en torno a Carmen, caracterizando así el personaje femenino central. Entonces podremos verificar la posible intertextualidad— en un sentido distinto ya que proponemos unos textos no solo literarios sino una serie de obras coreográficas en las cuales tratamos el

sentido del movimiento en términos de un particular lenguaje— que puede existir en manifestaciones artísticas de diversa índole.

El primer escrito que exponemos se refiere a la danza de Herodías, descrita por Flaubert en su relato homónimo (1877), y en el cual Salomé, contrario a la caracterización de Oscar Wilde, se nos muestra como una niña inocente manejada por su malvada y perversa madre, Herodías. Salomé sin embargo tiene una intervención danzada descrita de la siguiente manera:

Sus pies se adelantaban el uno al otro al ritmo de la flauta y de un par de crótalos. Sus brazos torneados llamaban a alguien que huía siempre. Ella lo perseguía, más ligera que una mariposa, como una Psique curiosa, como un alma vagabunda, y parecía a punto de volar. Los sonidos fúnebres de la gíngra reemplazaron a los crótalos. A la esperanza seguía el abatimiento. Las actitudes de la joven expresaban suspiros y toda su persona tal languidez que no se sabía si lloraba a un dios o moría acariciada por él. Con los ojos entornados retorció la cintura, balanceaba el vientre con ondulaciones de oleaje, hacía temblar los senos, pero su rostro permanecía inmóvil y sus pies no se detenían. (...) Luego vino el arrebató del amor que quiere ser satisfecho. La joven bailó como las sacerdotisas de la India, como las nubias de las cataratas, como las bacantes de Lidia. Se inclinaba hacia todos los lados, como una flor a la que azota la tempestad. Los brillantes de sus orejas resaltaban, el paño de su espalda se tornasolaba, de sus brazos, sus pies y sus ropas brotaban chispas invisibles que inflamaban a los hombres. Cantó un arpa y la multitud la acogió con aclamaciones. Sin doblar las rodillas, separando las piernas, se encorvó tanto que su mentón rozó el piso; y los nómadas habituados a la abstinencia, los soldados romanos expertos en orgías, los publicanos avaros, los viejos sacerdotes agriados por las disputas, todos, dilatando las aletas de la nariz, palpitaban de deseo.²¹⁵

²¹⁵ FLAUBERT, Gustave: *Tres cuentos: Un corazón sencillo; La leyenda de San Julián el Hospitalario; Herodías* (Trad. Luis Bello), Madrid, Espasa Calpe, 1919, pp. 180-181.

Al leer estas palabras de Flaubert podemos constatar la omnipresencia de la imagen en movimiento. Nos resulta entonces accesible, mediante la forma en que esta expresión literaria hace visible metafóricamente una pose, el movimiento que resulta del paso de una a otra, la cadencia de las secuencias y sus ritmos, lo voluble que hace al cuerpo humano que no está en presencia física ante nuestros ojos la descripción de arqueos, torsiones y balanceos, la idea de la danza que encarna el personaje y caracteriza el tipo femenino al que alude.

Las referencias a elementos provenientes de lo considerado como *Oriente*, aromas recreados en la escena, con sus vapores y colores, una atmósfera voluptuosa y enajenante, diseños de aires bizantinos, musulmanes e hindúes, de tierras lejanas, junto al preciosismo de las joyas y ornamentos, tanto de los cuerpos humanos como de los objetos y estructuras, y la referencia a sensualidades en extremo manifiestas en la descripción, nos remiten a la fantasía colectiva que se respiraba en el siglo XIX y que persiguió a tantos artistas, y de la cual Carmen es una de sus participantes en tanto que evoca las sensibilidades, entre ellas eróticas, propias del sentido romántico y de la visión generalizada de la mujer como agente corruptor. Esto nos conduce al segundo autor de referencia, J. K. Huysmans, y los textos extraídos de su obra *À rebours* (1884), los cuales versan sobre el cuadro de Gustave Moreau, *Salomé Danzante* (1874-76), que contempla extasiado el personaje *Des-Esseintes*: “así pues, prefirió adquirir un tipo de pintura que fuera sutil, exquisita, inmersa en una antigua fantasía, en una vieja corrupción, alejada de nuestras costumbres y de nuestras preocupaciones actuales.”²¹⁶

²¹⁶ HUYSMANS, Joris-Karl: *A contrapelo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, p. 176.

El autor describe así la danza de Salomé:

Entre el aroma perverso de los perfumes, entre la atmósfera sobrecargada de esta basílica, Salomé se desliza lentamente sobre las puntas de sus pies, extendiendo el brazo izquierdo con un gesto de autoridad, y sosteniendo con el brazo derecho una gran flor de loto a la altura del rostro, mientras una mujer en cuclillas puntea las cuerdas de una guitarra.

Con la expresión concentrada, solemne y casi augusta, empieza la lúbrica danza que ha de despertar los sentidos aletargados del viejo Herodes; ondulaban los senos de Salomé y, al contacto con los collares que se agitan frenéticamente, sus pezones se enderezan;... Y ya no era únicamente la bailarina provocativa que logra despertar en un anciano el deseo y la apetencia sexual con las disolutas contorsiones de su cuerpo; que consigue doblegar el ánimo y disolver la voluntad de un rey balanceando los pechos, moviendo frenéticamente el vientre y agitando temblorosamente los muslos, sino que se convertía, de alguna manera, en la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, en la diosa inmortal Histeria, en la Belleza maldita, escogida entre todas por la catalepsia que le tensa las carnes y le endurece los músculos... ²¹⁷

La danza de Salomé descrita por Huysmans eleva a la bailarina a una *deidad simbólica* tres de los reclamos de la literatura de fines de siglo: la Lujuria, la Histeria y la Belleza. Salomé se convierte en la bailarina a través de quien hacen gala de sus poderes estos tres entes y en pleno carácter propio del decadentismo, la decantación por lo maldito, lo perverso.

Encontramos una particular similitud en un punto señalado por el autor en cuanto a que Salomé consigue doblegar el ánimo y disolver la voluntad de un rey, y la disertación de Rosa María Cid López en torno a la leyenda de Cleopatra y Marco Antonio, en la cual la autora refiere que “la seducción femenina sirvió para doblegar la voluntad de un político y militar

²¹⁷ HUYSMANS, Joris-Karl: *A contrapelo*, cit. pp. 177-179.

notable”²¹⁸. En esta similitud convergen Salomé, Cleopatra, así como Carmen y sus antepasados, ya que la idea a la que han sido adscritas denota una corrupción en la naturaleza del principio femenino que el pensamiento colectivo de los sistemas patriarcales han perpetuado como tal, con todos los infinitos y minúsculos detalles que esta visión macroscópica pueda incluir.

Wilde se acercó también a la figura bíblica de Salomé, pero a diferencia de Flaubert, ésta en ningún momento podría ser una muchacha inocente pervertida por su madre, más bien, la misma Salomé constituye el germen de la depravación. La escribió originalmente en francés y sería representada por la afamada actriz de la época, Sarah Bernhardt, en el año 1894, mismo año en que fue traducida al inglés por Lord Alfred Douglas. En el recorrido que hacemos a través del paisaje visual de la *femme fatale* en torno a los años finales del siglo XIX, hicimos mención del artista Aubrey Beardsley, quien creó la serie de dibujos que acompañarían su edición del 1894.

Las referencias a la danza en Salomé en las palabras de Wilde son varias, y las reproducimos aquí a fin de estrechar los vínculos de esta expresión corporal con los personajes femeninos a los cuales aludimos: “ EL JOVEN SIRIO: -Tiene un aspecto extraño. Es como una princesa que lleva un velo amarillo y cuyos pies son de plata. Es como una princesa que tiene palomas blancas en lugar de pies. Pensaría que está danzando”.²¹⁹

²¹⁸ CID LÓPEZ, Rosa María & GONZÁLEZ GONZÁLEZ, María (eds.): *Mitos femeninos de la cultura clásica*. Oviedo: KRK Ediciones, 2003, p. 226.

²¹⁹ WILDE, Oscar: *Salomé*, cit. p. 7.

Y Herodes, su padrastro, insiste, a pesar de la negativa de la joven:

HERODES: -Danza para mí, Salomé.

HERODÍAS: -No dejaré que dance.

SALOMÉ: -No tengo deseos de danzar, Tetrarca.

HERODES: -Salomé, hija de Herodías, danza para mí.

HERODÍAS: -Déjala tranquila.

HERODES: -Te ordeno que dances, Salomé.

SALOMÉ: -No quiero danzar, Tetrarca.

...

HERODES: -Oyes lo que dice tu hija. Va a danzar para mí. Y cuando hayas danzado para mí, no te olvides de pedirme lo que quieras. Todo lo que quieras te lo daré, aun la mitad de mi reino. Lo he jurado. ¿No es cierto que lo he jurado?

SALOMÉ: -Lo juraste Tetrarca.

HERODES: -Y yo nunca he faltado a mi palabra...

SALOMÉ: -Estoy esperando que mis esclavas me traigan perfumes y los siete velos, y me quiten las sandalias. (LAS ESCLAVAS TRAEN PERFUMES Y LOS SIETE VELOS, Y LE QUITAN LAS SANDALIAS A SALOMÉ)

HERODES: -¡Ah, vas a danzar con los pies desnudos! Muy bien, muy bien. Tus pequeños pies serán como palomas blancas. Serán como florecillas blancas que danzan sobre los árboles... No, no, ella va a bailar sobre la sangre. Hay sangre derramada sobre el piso. No debe bailar encima de la sangre. Sería un mal presagio.

HERODÍAS:-¿Qué importa que baile encima de la sangre? Tú te has hundido en ella demasiado hondo...²²⁰

El hecho de la danza de Salomé en la obra de Wilde está en íntima comunión con los actos de muerte que resultan a continuación: la muerte de Jokanaán y la propia muerte de Salomé, ordenada por Herodes. Éste en efecto cumplió su palabra pero en un retorcido acto de arrepentimiento por doblegarse a los deseos de Salomé, ordena asesinarla tras la muerte de Jokanaán. De esta manera la madre de Salomé, Herodías, alude a la danza y la sangre como presagio de las tragedias que suceden a continuación.

Sobre la danza del flamenco, expondremos para terminar este apartado, unas expresiones que recoge la investigadora Díaz Olaya, con respecto a escritos que describen las características según ciertas visiones de la época que transcurría en la sociedad española del siglo XIX, y que resuenan acordes con las alusiones a las danzas de la *femme fatale* que hemos venido señalando, sobretodo porque Carmen, como gitana, se identifica con el flamenco en las características de su danza. Esta primera expresión la hace la autora en referencia a aspectos de las condiciones de una bailaora específicamente en los cafés cantantes de Linares:

Su asociación con la vida relajada [bailaora], los burdeles y el alcohol hizo que se las definiera como criaturas salvajes. Y quizá este es el punto clave del asunto: hombres de toda

²²⁰ WILDE, Oscar. *Salomé*, cit. pp. 23-26.

condición social seguían «con profundo interés y loco entusiasmo todas las contorsiones de la bailaora, reina del salón, y de todas las miradas brota un torrente de fuego, al contemplar las enormes pantorrillas de la heroína de la noche». Hay que tener en cuenta que las mujeres andaluzas suponían por entonces el *súmmum* del erotismo y el exotismo, y ellas mismas eran conscientes del poder que podían ejercer sobre los hombres y no dudaban en utilizarlo...²²¹

Vélez de Aragón relata una descripción acerca del flamenco de la siguiente manera,

La chulería ha ido subiendo como la espuma, de abajo a arriba, y se ha colocado sobre todo. No te figures que esto es sólo de gente baja: da el opio hasta en las más aristócratas reuniones [...] La escena era vergonzante a más no poder. Aquellos cuerpos se retorcían en colusiones lascivas que enardecían a los concurrentes. Verdaderos aullidos, inspirados por el más ardiente anhelo salían de todas las mesas. El cante flamenco, ridículo y desagradable sonsonete con pretensiones de sentimentalismo manolesco, acompañaba perfectamente el impúdico bailoteo de aquellas bayaderas de los barrios bajos [...] A la impudicia de los bailaores correspondía el estado general del público; la fermentación crecía por momentos en aquel bullicioso aquelarre.²²²

A pesar del descrédito que hace el autor de estas danzas, ciertamente, tanto las danzas como el espectáculo en los tablados de la época se hacían irresistibles a una clientela que parecía desahogar allí los *corsettes* asfixiantes de la sociedad finisecular.

²²¹ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (ed.). *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2011, p. 209.

²²² MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (ed.). *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*, cit. p. 201.

SEGUNDA PARTE

5. *Carmen* en la música

*Esta música me parece perfecta. Se va acelerando ligera, elástica, sin perder la cortesía.. Es amable, no la empapa el sudor. «Lo bueno es ligero, todo lo divino corre con pies delicados... »*²²³

Friedrich Nietzsche

5.1. Génesis

Existen ciertos datos relevantes a nuestro estudio sobre *Carmen* relativos a su génesis en la música a partir de la composición de Georges Bizet para la *Opéra-Comique* de París, uno de los dos teatros de ópera subsidiados por el estado francés. Este foro artístico estaba codirigido por Camille Du Locle y Adolphe de Leuven, quienes hicieron en el año 1872 el acercamiento a Bizet para proponerle la composición de una ópera en colaboración con los guionistas Ludovic Halévy y Henri Meilhac; Bizet eligió- y resultó esta decisión en una gran controversia- el relato de Prosper Mérimée, *Carmen*. Ésta fue estrenada el 3 de marzo de 1875 y fue no muy bien recibida por la audiencia y la crítica, sin embargo, para el año siguiente, la obra de Bizet ya había sido estrenada en Viena con un éxito que el propio compositor no logró conocer puesto que murió tres meses después de su estreno en París, el 3

²²³ NIETZSCHE, Friedrich: *Escritos sobre Wagner*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S. L., 2003, p. 190.

de junio de 1875. Las posteriores representaciones en París, después del éxito experimentado en Viena, impulsaron la fama rampante de la ópera *Carmen*. En el 1905, *Carmen* en su versión operística, había alcanzado ya las mil representaciones, según datos recopilados en anécdotas reveladas por el propio Halévy, con motivo de actividades conmemorativas de estas mil representaciones de la obra.

Detrás de todos los debates e investigaciones que siguen emergiendo en torno a *Carmen*, en sus distintas adaptaciones teatralizadas podemos encontrar que se nos presenta constantemente una pregunta categórica acerca de este mítico personaje: ¿peligrosa mujer fatal o mujer independiente digna de admiración? Hemos optado por la segunda una y otra vez, pero debemos considerar que el sentido del mito de Carmen gira fundamentalmente en torno a la mujer fatal descrita por Merimée en la obra literaria que la engendró y que ha sido desde la Antigüedad, este arquetipo de mujer amenazante en la expresión exuberante de su sensualidad y su voluntad, sujeto de innumerables representaciones en el ideario creativo basado en una particular visión heredera de tradiciones patriarcales instaladas en la conciencia colectiva de las sociedades.

El pensamiento del catedrático Rodríguez Gordillo con respecto a la transformación de la novela al ser adaptada para la ópera, va dirigido a que haya “resultado tan modificada en sus aspectos básicos, tan alterada en su concepción y sentido originarios, que cabría decir, sin excesivo temor, que resulta difícil descubrirla tal como Merimée la propusiera en su relato”²²⁴.

²²⁴ RODRÍGUEZ GORDILLO, José Manuel: *Carmen. Biografía de un mito*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2012, p. 12.

Al igual que no podemos ignorar que la creación de *Carmen* como obra literaria de Merimée fue escrita en unos contextos que arrojan luces en cuestiones sobre las cuales versa este relato, es decir, temáticas en torno a asuntos de género, clase social y raza, las subsiguientes reinterpretaciones escénicas, desde diferentes manifestaciones artísticas como la ópera o la danza, no pueden dejar de verse según el contexto de sus propias creaciones y las políticas de representación que influenciaron su entorno de composición global, afirmando así o bien rechazando su sentido original.

Carmen fue adaptada para la ópera treinta años después de su publicación literaria, sin embargo, a juzgar por las controversias a las que se enfrentó Merimée con respecto a temas inherentes a la obra, y sobretodo a un personaje que resultaba transgresor, podemos deducir que todavía pocos estaban preparados para recibir a *Carmen*. Señal de esto resulta la crítica de la ópera que en su momento escribió el periodista y antes músico Jean-Pierre-Oscar Comettant. A su pesar, en su análisis del libreto de Meilhac y Halévy, *Carmen* no resultaba ser más que una concepción escénica libertina y vulgar:

Había andaluzas con los pechos quemados por el sol, la clase de mujeres, me gusta pensar, quienes solo se encuentran en los cabarets bajos de Sevilla y la preciosa Granada. ¡Una plaga de estas mujeres vomitadas desde el infierno!... ¡este libertinaje castellano! Es un delirio de castañuelas, de miradas lascivas *à la Congreve*, de balanceos de caderas provocativos, de apuñaladas de navajas galantemente distribuidas entre ambos sexos; de cigarrillos tostados por las damas; de danzas de *St. Vitus*, obscenos más que sensuales... La condición patológica de estas mujeres desafortunadas, consagradas incesante y despiadadamente a los fuegos de la carne... es afortunadamente un caso raro, más propenso a

inspirar la atención de los médicos que interesar a los decentes espectadores que vienen a la Opéra-Comique acompañados de sus esposas e hijas....²²⁵

En la crítica de Commetant podemos identificar aquellos asuntos que se manifestaban en las fantasías creativas de la cultura francesa del siglo XIX, y a los que nos referíamos anteriormente. Carmen era una de esas fantasías, pero una que trascendería sus propios límites y se rebelaría contra ellos.

En cuanto a consideraciones en torno al género hemos visto que el personaje de Carmen se ha relacionado a imágenes diabólicas, y Commetant así lo reafirma, pues hace ilusión a estas imágenes de misoginia, al categorizarlas de plaga, y de carácter demoniaco en su expresión “*¡Una plaga de mujeres vomitadas desde el infierno!*”²²⁶. En la expresión “*libertinaje castellano*”²²⁷ alude a una consideración asimismo despectiva y dirigida al carácter de otro pueblo si bien el crítico debía considerar que ese libertinaje no sería propio de franceses que asiduamente visitaban el respetable escenario de la *Opéra-Comique*. Y por último, cabe señalar, en cuanto a los asuntos de clase social que se desprenden de sus expresiones, que estas mujeres andaluzas, a consideración del crítico debían proceder de

²²⁵ COMETTANT, Jean-Pierre-Oscar, citado por CURTISS, Mina: *Bizet and his world*, Nueva York, Vienna House, 1974, p. 403. Trad. Gloria García Arambarry: “*There were Andalusians with sun-burned breasts, the kind of women, I like to think, who are found only in the low cabarets of Seville and lovely Granada. a plague of these females vomited from Hell!... this Castilian licentiousness! It is a delirium of castanets, of leers à la Congreve, of provocative hip-swinging, of knife-stabs gallantly distributed among both sexes; of cigarettes roasted by the ladies; of St. Vitus dances, smutty rather than sensuous... The pathological condition of this unfortunate woman, consecrated unceasingly and pitilessly to the fires of the flesh... is fortunately a rare case more likely to inspire the solicitude of physicians than to interest the decent spectators who come to the Opéra-Comique accompanied by their wives and daughters...*”.

²²⁶ COMETTANT, Jean-Pierre-Oscar, citado por CURTISS, Mina: *Bizet and his world*, cit. p. 403.

²²⁷ COMETTANT, Jean-Pierre-Oscar, citado por CURTISS, Mina: *Bizet and his world*, cit. p. 403.

cabarets bajos de Sevilla o Granada. Estos no serían personajes propios, según su entender, de una escena presenciada por respetables burgueses y sus familias de la sociedad francesa.

La *Opéra-Comique* y la *Opéra* constituían los dos teatros de ópera más importantes de Francia y subsidiados por el estado. En cuanto a los perfiles de género y audiencia que los definía, diferían, y esto resulta relevante para comprender en el contexto en el cual Carmen se gestó como composición musical, y ofrece posibles razones que explican los cambios fundamentales que sufrió el texto original al momento de ser adaptada para la escena. La *Opéra* albergaba mayormente las composiciones de la gran ópera francesa dirigida a una audiencia de clase alta. El género de la ópera cómica, según la tradición del siglo anterior a la época de Mérimée, promovía la sátira social en las producciones escenificadas en la *Opéra-Comique*, sin embargo esta tradición fue reconvirtiéndose en una similar al estilo de la *Opéra*, más conservadora, dirigida a una audiencia familiar sobretodo, y burguesa. Aparte de las consideraciones temáticas de la ópera cómica, debemos señalar que a diferencia de la ópera, la ópera cómica intercala diálogos hablados entre las secciones cantadas. La orientación de los directivos del teatro de la *Opéra-Comique* fue cambiando, ante las exigencias de audiencias más conservadoras, y modificaron la elección de las obras y compositores que serían programados en sus escenarios. Existían teatros musicales a mediados del siglo XIX, como el *Théâtre Lyrique*, que continuaron con la anterior tradición de la *Opéra-Comique*, alternativa a los teatros de la *Opéra* y del antes mencionado, programando en escena obras ya rechazadas por la *Opéra-Comique* por su actual actitud conservadora. Éstos estrenaron obras más arriesgadas temáticamente, en el género de la ópera cómica, de compositores como Jacques Offenbach, Gounod y el propio Bizet. El *Théâtre des Variétés* fue otro escenario parisino alternativo a los grandes teatros del estado en el cual el músico alemán Offenbach

estrenó sus operetas, género de tono más ligero que la gran ópera mas con intenciones musicales serias, con tal éxito, que poco después fue solicitado por la *Opéra-Comique* y contó con Meilhac y Halévy como colaboradores artísticos para la opereta *Orfee aux Enfers* (1859). Estos últimos, entre sus exitosas y populares creaciones como guionistas en los teatros de *boulevard* de París, tuvieron su gran oportunidad para escribir “su primer trabajo no musical serio”²²⁸ al estrenar *Froufrou* en el *Théâtre du Gymnase* en el año 1869. Esta comedia melodramática, “con su propio contraste extraño y violento”²²⁹ supuso para sus autores un giro en cuanto a su carrera profesional al probarse "su capacidad para escribir un trabajo serio exitoso"²³⁰. Al igual que Bizet hizo con ciertos convencionalismos operísticos que alteró en su composición de *Carmen*, como veremos a continuación, estos autores desafiaron la tradición dramática de su época al presentar en escena la muerte de una dama respetable de la sociedad. En este caso, la culpa de su protagonista por su infidelidad fue expiada al dedicar su vida a realizar obras de caridad; en el caso de *Carmen*, no nos quedamos sin embargo con esta sensación de expiarla de sus culpas, más bien, toda su controversia gira en torno a que nuestra protagonista, y la obra de "escabrosa naturaleza"²³¹ que representaba, traería a los escenarios una mujer que Merimée perfiló, según las palabras de Curtiss, como adúltera, lasciva, ladrona, bruja y un demonio que se interesaba de igual manera por los bienes materiales como por su libertad²³². De no haber sido por los cambios

²²⁸ CURTISS, Mina: *Bizet and his world*, cit. p. 375.

²²⁹ CURTISS, Mina: *Bizet and his world*, cit. p. 377.

²³⁰ CURTISS, Mina: *Bizet and his world*, cit. p. 377.

²³¹ CURTISS, Mina: *Bizet and his world*, cit. p. 388.

²³² CURTISS, Mina: *Bizet and his world*, cit. p. 398.

que sedaban de alguna manera su personalidad salvaje no cabría en los escenarios de la *Opéra-Comique*, y aún así las disputas por esta *obra profana*²³³ se sucedían diariamente.

Para el periodo en que le fue comisionada a Bizet una ópera para el teatro de la *Opéra-Comique*, el perfil de las representaciones en esta escena había cambiado ya, inclinando su gusto hacia actitudes más conservadoras como hemos visto antes. La obra propuesta por Bizet fue la realización de una adaptación a la ópera de la novela escrita por Mérimée en el año 1845, *Carmen*. Su propuesta supuso un disgusto, sobretodo para uno de los directivos del teatro, Adolphe de Leuven, quien posteriormente renunció a su cargo directivo en la *Opéra-Comique*. Las ganancias del teatro dependían de los gustos de su audiencia, y ésta era conservadora, lo cual significaba que *Carmen* resultaba una obra violenta para las acostumbradas tramas familiares y comedidas que se representaban en la *Opéra-Comique*. Este fue el principal motivo para las adaptaciones que los libretistas tuvieron que efectuar al relato original, con motivo del estreno de *Carmen* en el género de ópera cómica en la escena parisina. Susan McClary cita a Halévy, quien en el 1905 escribió ciertas anécdotas con motivo de las mil representaciones de *Carmen* desde su estreno, concernientes a lo dicho por Du Locle acerca de la idea de Bizet de adaptar la novela de Merimée para la producción de la *Opéra-Comique*. De éstas se desprende que Du Locle instó a Halévy en comunicárselo al director de Leuven y éste se expresó en total desacuerdo en presentar esta historia de una gitana asesinada por su amante; no concebía presentar ante la audiencia de este teatro familiar una historia sobre gitanos, cigarreras y bandoleros.²³⁴ El directivo de la *Opéra-Comique*

²³³ CURTISS, Mina: *Bizet and his world*, cit. p. 388.

²³⁴ McCLARY, Susan: *Carmen*, cit. p. 19.

accedió a la idea de modificar la historia original ante la insistencia de su codirector y de los artistas involucrados en esta producción.

De las conclusiones del estudio exhaustivo de McClary, así como el de Mina Curtiss *Bizet y su mundo* (1958), sobre la ópera *Carmen* y los diversos aspectos que le rodean, como el origen de su adaptación musical, de las imágenes de la cultura francesa que alimentan tanto la obra operística relacionándolo al texto primario y el análisis de su lenguaje musical, entre otros, se derivan ciertos cambios fundamentales en la historia que se transmiten mediante el guión de la obra. En primer lugar, y “la más drástica alteración en la adaptación de la novela” según McClary²³⁵, se elimina la figura del narrador cuya función en la novela se nos muestra como la voz que nos deja escuchar lo que nos es permisible. Se elimina la voz narrativa del personaje de don José como la conocemos en la novela. Uno de los dispositivos de contención que utiliza Merimée para mantener a Carmen “encerrada” o carente de voz propia- es decir, no tenemos acceso a ella y ella no tiene acceso a nosotros [esto supone que la vemos siempre a través del punto de vista del “otro” que resulta ser antagónico y no puede ser reivindicada dentro de ese marco de contención]- es la utilización precisamente de esas dos voces narrativas. Esto se elimina en la ópera como un medio de simplificar la novela, sin embargo, surge una mayor complejidad alimentada por la “delicada red de formas musicales, asociaciones culturales, correspondencias motivicas y comentarios afectivos sutiles” propios de la complejidad estructural tanto de Merimée como de Bizet; ésta habla por sí misma, y esto se manifiesta en la capacidad de Carmen de convertirse en un personaje controvertido, que una y otra vez se revuelve contra los debates que ella misma provoca, más allá de los contextos de sus creaciones originales: unas veces *femme fatale*, otras veces heroína.

²³⁵ McCLARY, Susan: *Carmen*, cit. p. 20.

Tal y como reclamaron los directivos de la *Opéra-Comique*, y como se comprometieron a acatar Bizet y los guionistas Meilhac y Halévy, *Carmen* debía ser domada y una de las maneras que resolvieron para ello fue crear su polo opuesto, *Micaela*, personaje que no aparece en el relato de Merimée y que representa la mujer ideal, dulce y muy lejos de la mujer amenazante que representaba *Carmen*. Otro medio fue eliminar su condición de mujer casada, por tanto el elemento de adulterio quedaba erradicado de la historia. En *Micaela*, Don José ve a una mujer que posee las cualidades de las cuales carece Carmen, recatada, inocente y dulce, a través de las palabras que su madre escribe en la carta que *Micaela* entrega al soldado,

MICAELA

¡Sigue conduciéndote bien, hijo mío! Te han prometido hacerte sargento. Acaso podrías entonces dejar el servicio, obtener un modesto empleo y volver junto a mí. Comienzo a hacerme muy vieja. Volverías junto a mí y te casarías, creo que no tendríamos mucho trabajo en encontrarte mujer, y sé bien, por mi parte, la que te aconsejaría elegir: precisamente la que te lleva mi carta...No la hay más formal ni más agradable...²³⁶

y al ser la mensajera de la madre de Don José, éste ve en ella todo su pasado, cuando aún no veía el peligro que reconoce al cruzar palabra con Carmen, y su único refugio maternal,

JOSÉ

Veo a mi madre...vuelvo a ver a mi pueblo.

¡Recuerdos de antaño! ¡Recuerdos de mi tierra!

²³⁶ HALÉVY, Ludovic & MEILHAC, Henri: *Carmen*. Libreto de la «ópera cómica» de Georges Bizet, en cuatro actos, adaptación de la novela de Merimée, incluido como anexo en la edición de *Carmen*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, p. 208.

Llenáis mi corazón de fuerza y de ánimo.

¡Oh recuerdos queridos!

¡Recuerdos de antaño! ¡Recuerdos de mi tierra!²³⁷

Los personajes principales de la ópera, Carmen y Don José, percibieron transformaciones de carácter de cara a las exigencias de la producción con respecto a la tendencia conservadora del teatro. Don José se muestra mucho más dócil e inocente en la ópera cómica que en el relato de Merimée, y aún más, en la versión posterior cantada en su totalidad realizada para el género de ópera. Este hombre experimenta, al comienzo de la obra, una escena sentimental con *Micaela*, la que hemos visto justo antes, personaje femenino en quien Don José ve a la mujer perfecta y a la mujer-madre. En el libreto de la ópera Don José lanza esta expresión la cual nos permite entender que mediante la inserción del personaje de Micaela, y siguiendo el tono de la novela en cuanto a la naturaleza peligrosa de Carmen, se puede establecer que ésta se encuentra en la peor escala de valores femeninos según el baremo que representa Micaela,

JOSÉ. (*La mirada fija en la fábrica.*)

¡Quién sabe de qué demonio yo iba a ser la presa!

Me defiende mi madre, incluso desde lejos,

y el beso que me envía

aparta del peligro y salva a su hijo.²³⁸

²³⁷ HALÉVY, Ludovic & MEILHAC, Henri: *Carmen*. Libreto de la «ópera cómica» de Georges Bizet, en cuatro actos, adaptación de la novela de Merimée, incluido como anexo en la edición de *Carmen*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, p. 207.

²³⁸ HALÉVY, Ludovic & MEILHAC, Henri: *Carmen*. Libreto de la «ópera cómica» de Georges Bizet, en cuatro actos, adaptación de la novela de Merimée, incluido como anexo en la edición de *Carmen*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, p. 207.

Aún cuando estas palabras no existen como parte del texto de Merimée, reflejan igualmente el sentir del personaje victimizado por los peligros de las tentaciones de esa forma demoníaca femenina que representa Carmen.

Micaela y la madre de José se funden por unos momentos en una sola persona, y la añoranza de José por esa mujer perfecta y protectora, a modo de una Virgen María en contraposición a una Eva o Lilith- mujeres perversas- y su deseo por complacer a su madre y hacer honor a su condición de hombre honrado se materializan en el beso, supuestamente para ser enviado a su madre, que comparte con Micaela, fiel reflejo de la mujer ideal que asimismo encarna su madre,

MICAELA

¿Qué demonio? ¿Qué peligro? No lo comprendo bien.

¿Qué quiere eso decir?

(Refiriéndose Micaela a las expresiones de José en referencia a *Carmen*).

JOSÉ

¡Nada! ¡Nada!

Hablemos de ti, la mensajera,

Vas a volver a nuestra tierra...

MICAELA

Esta misma tarde, y mañana veré a tu madre.

JOSÉ

Pues bien, le dirás que José, que su hijo...

Que su hijo la ama y la venera,

y que se conduce hoy

como una buena persona, para que su madre
esté contenta de él allá.
Todo esto, ¿no es así?, preciosa,
se lo dirás de mi parte;
y este beso que te doy
se lo darás de mi parte...
(*La besa.*)²³⁹

Un ejemplo del texto original de Merimée que se ha trasladado al libreto de la ópera en estas primeras escenas del Acto I son los siguientes, en palabras del personaje de José. En el relato de Merimée: “Además las andaluzas me daban miedo; no estaba aún acostumbrado a su manera de comportarse; siempre de broma, jamás una palabra en serio.”²⁴⁰

Y en el libreto de Meilhac y Halévy,

JOSÉ

Me dan miedo esas andaluzas. No estoy hecho a sus maneras, siempre de broma...jamás una palabra en serio.²⁴¹

Sobre la procedencia de Don José, podemos apreciar la siguiente adaptación para el libreto, respetando lo que Merimée nos relata sobre él, pero en el caso de la ópera cómica José está contando esto al personaje del Teniente, en lugar del narrador de la novela,

²³⁹ HALÉVY, Ludovic & MEILHAC, Henri: *Carmen*. Libreto de la «ópera cómica» de Georges Bizet, en cuatro actos, adaptación de la novela de Merimée, incluido como anexo en la edición de *Carmen*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, p. 20.

²⁴⁰ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 60.

²⁴¹ HALÉVY, Ludovic & MEILHAC, Henri: *Carmen*. Libreto de la «ópera cómica» de Georges Bizet, en cuatro actos, adaptación de la novela de Merimée, incluido como anexo en la edición de *Carmen*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, p. 201.

JOSÉ

Y cristiano viejo. Me llamo don José Lizarrabengoa... Querían que fuera sacerdote, y me hicieron estudiar. Pero yo progresaba poco, me gustaba demasiado jugar al frontón... Un día que gané, un chico de Álava se metió conmigo, le vencí, pero tuve que salir de mi tierra. ¡Me hice soldado! No tenía padre; mi madre me siguió y vino a vivir a diez leguas de Sevilla... con la pequeña Micaela... una huérfana a la que mi madre ha recogido, y no ha querido separarse de ella...²⁴²

y en el texto de Merimée lo leemos de la siguiente manera:

Me llamo don José Lizarrabengoa, y usted conoce lo bastante España, caballero, para que mi nombre le diga al instante que soy vasco y cristiano viejo... Quisieron que fuera sacerdote, y me pusieron a estudiar, pero yo apenas sacaba provecho. Me gustaba demasiado el juego de la pelota, y es lo que me ha perdido. Cuando jugamos a la pelota, nosotros los navarros, nos olvidamos de todo. Un día que había ganado yo, un muchacho de Álava se metió conmigo; cogimos los makilas y le vencí también; pero esto me obligó a marcharme del país. Encontré a unos dragones y me alisté en el regimiento de Almansa, en caballería. La gente de nuestras montañas aprende pronto el oficio militar. Ascendí enseguida a cabo, y me habían prometido hacerme sargento cuando, para desdicha mía, me pusieron de guardia en la fábrica de tabacos de Sevilla.²⁴³

Su desdicha está ya trazada. En el extracto del libreto que señalamos anteriormente, los autores introducen la procedencia del personaje de Micaela, quien no existe en el texto original de Carmen, aunque se hace referencia, en cuanto a su atuendo y comportamiento, tal y como José describe, a las muchachas de su tierra en la novela, esto es, chicas vestidas con

²⁴² HALÉVY, Ludovic & MEILHAC, Henri: *Carmen*. Libreto de la «ópera cómica» de Georges Bizet, en cuatro actos, adaptación de la novela de Merimée, incluido como anexo en la edición de *Carmen*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, pp. 201-202.

²⁴³ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. pp. 131-132.

faldas azules y trenzas que caen sobre sus hombros.²⁴⁴ En la novela también podemos constatar, a través del ruego que José extiende al narrador en la cárcel antes de morir, que la madre del personaje no fue a vivir a Sevilla como se cuenta en el guión de Meilhac y Halévy:

—¿Podría pedirle otro favor?... Cuando vuelva a su país, acaso pase usted por Navarra, al menos pasará por Vitoria, que no está muy lejos.

—Sí —le dije—, ciertamente pasará por Vitoria; pero no es imposible que dé un rodeo para ir a Pamplona y en atención a usted, creo que haría ese rodeo con sumo gusto.

—Pues bien, si va usted a Pamplona, verá allí más de una cosa que le interesará... Es una bella ciudad... Le daré esta medalla (me mostraba una medallita de plata que llevaba al cuello), la envolverá en un papel... —se detuvo un instante para contener la emoción...— y la entregará o hará que la entreguen a una buena mujer cuyas señas le daré. Dirá usted que he muerto, pero no dirá cómo.²⁴⁵

Aunque no menciona que esa buena mujer es su madre, podríamos inferirlo por la naturaleza de la acción que pide al viajero que lleve a cabo. Los libretistas recogen un dato ofrecido por Merimée en el texto original, en cuanto al número de cigarreras que trabajan en la fábrica.

OSÉ

Ciertamente, con seguridad cuatrocientas o quinientas hacen cigarros en una gran nave...²⁴⁶

²⁴⁴ Merimée hace una aclaración en la novela que señala la vestimenta de las campesinas navarras, cuando Don José dice “*Era joven entonces; siempre estaba pensando en mi tierra, y no creía que hubiera chicas guapas sin faldas azules y sin trenzas cayéndoles por los hombros*”, MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 60. Éste se está refiriendo a la belleza de las mujeres trabajadoras de la tabacalera. Cuando éstas regresaban a su oficio después de comer eran el objetivo de las miradas y piropos de cuantos, excepto él, se disponían a observarlas, y le comenta lo dicho al viajero narrador.

²⁴⁵ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. pp. 57.

²⁴⁶ HALÉVY, Ludovic & MEILHAC, Henri: *Carmen*. Libreto de la «ópera cómica» de Georges Bizet, en cuatro actos, adaptación de la novela de Merimée, incluido como anexo en la edición de *Carmen*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, p. 200.

Debemos señalar que según los datos ofrecidos en el estudio histórico sobre la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla de José Manuel Rodríguez Gordillo, esta aproximación de Merimée al número de cigarreras que trabajaban en la fábrica es más verosímil que ciertas alusiones a miles de trabajadoras que se han generalizado con el tiempo. Para la época en que *Carmen* es ubicada por Merimée, según los datos contrastados por el académico, eran principalmente las mujeres quienes se desempeñaban como operarias de la fábrica, aunque en un principio fuesen los hombres los trabajadores contratados. Se trata más o menos de 10 años después del inicio de la contratación de trabajadoras en la fábrica en el año 1812. Éste apunta a la ubicación de Merimée en el 1830 exactamente, pero toma en cuenta que los acontecimientos de la historia debieron haber empezado años atrás, por lo cual se trata de los años veinte del siglo XIX. Ciertas características que tienen que ver con la percepción de que la labor de torcer los cigarros sería mejor realizada en manos femeninas, además de la reducción de costos por percibir salarios más bajos, hicieron que se prefiriese contratar mujeres para los puestos de trabajo. Ya desde finales del siglo XVII en Cádiz se desempeñaban algunas mujeres, en mucho menor cantidad que durante el siglo XIX, como torcedoras de las hojas de tabaco, sin embargo, la mano de obra era eminentemente masculina, y en Sevilla, en donde se desarrolla la historia de *Carmen*, la fabricación de tabaco polvo no había requerido hasta el momento la necesidad posterior de la contratación de mayor número de mujeres en las fábricas. Las postrimerías del siglo XVIII trajo consigo la moda del tabaco de humo y por tanto la situación de la manufactura de cigarros y cigarrillos, más exitosos que el tradicional tabaco polvo, cambió acercándose el comienzo del nuevo siglo. Las mujeres irrumpieron súbitamente como trabajadoras de un sector muy importante en la economía española, dada la demanda del producto comercial, y esto marcaría un punto

de inflexión en las características particulares de este sector laboral y sus consecuencias para las sociedades en las que se desempeñaban.

El cuadro de Gonzalo Bilbao *Las cigarreras*, (Museo de Bellas Artes de Sevilla) ha sido reconocido como una imagen que refleja aspectos de la realidad de las cigarreras en su entorno laboral. Éste muestra una escena en el interior de la fábrica de tabacos en la cual apreciamos la presencia de las mujeres cigarreras en sus labores y destacan ciertos instantes de nuestro interés porque revelan una parte importante de su realidad vital vinculada a su condición laboral: podemos apreciar su entorno laboral, exclusivamente femenino, por tanto, mujeres que ganaban su propio salario lo cual significaría una independencia económica no usual en el conjunto femenino de la sociedad. Las mujeres que eran madres, los llevaban y cuidaban en el propio entorno laboral, permaneciendo sus hijos junto a ellas, en las cunas dispuestas junto a ellas. Tomaban unos breves descansos para alimentar a sus hijos, según se traduce de esta imagen y de documentos que así lo constatan. Este hecho supuso una situación laboral particular e inusual en Sevilla, que sirvió como base para la creación del contexto particular que singulariza el personaje de *Carmen* creado por Merimée, y que se ha perpetuado como una imagen femenina determinada: mujeres trabajando en la rampante sociedad industrial (aunque aún las máquinas no habían sustituido la mano de obra, razón que explica la cantidad de mujeres trabajadoras contratadas en la fábrica), con contratación para ello, ganando su propio sueldo, lo cual las posicionaba en condición económica igual que el hombre, que sostenían sus familiares y cuyas prácticas diarias que tienen que ver con sus rutinas laborales— sus entradas y salidas diarias a la fábrica, el camino que crecerían para acceder a ésta en Triana, ya fuese cruzando el puente, o quienes lo preferían, cruzaban por el río Guadalquivir en barca, las acciones que de su condición económica de cobrar su propio

sueldo se derivaban, entre otras— conformaron un impacto en el funcionamiento de su sociedad.

Se insiste, en el libreto de la ópera, en el tema de la sensualidad de las mujeres trabajadoras de Sevilla y que caracteriza la provocativa actitud de Carmen, al igual que en el texto original. Recordemos que el entorno cultural de Merimée evocaba la voluptuosidad generada por la educación de la sensibilidad propia del romanticismo, y la sensualidad como parte de ello. Théophile Gautier, escritor del libreto del ballet romántico *Giselle ou les Willis*, en su *Viaje por España* del 1840 escribió sobre la belleza de las mujeres malagueñas y sus rasgos orientales, sumándose así a la atmósfera de sus coetáneos, y concibe, en el poema *Carmen*, a la sevillana de la siguiente manera:

Carmen es magra, un tizne gris humo
Rodea sus ojos de gitana.
Su pelo posee un negro siniestro,
Su piel está curtida por el diablo.

Dicen las mujeres que es fea,
Pero todos los hombres al verla enloquecen,
Y el arzobispo de Toledo
Canta misa en sus rodillas.

Sobre su nuca de ámbar salvaje
Se retuerce un moño enorme
Que, desatado, forma en la alcoba
Un manto que cubre su cuerpo pequeño.

Y entre su palidez estalla
Una boca con risa vencedora;
Pimiento rojo, flor escarlata
Que toma su púrpura de los corazones.

En esto la morenilla
Cimenta la más altiva belleza,
Y en sus ojos el fulgor cálido
Se vuelve llama insaciable.

Su fealdad excitante sabe
A los granos de sal de ese mar
De cuya sima emerge
Desnuda y arrebatadora la áspera Venus.²⁴⁷

En el poema de Gautier confluyen la simbología de los colores, *pimiento rojo*, *escarlata*, el ámbar salvaje y el *negro siniestro*; de la diosa Venus y su surgir del mar; de las texturas, en *los granos* y en lo áspero; todos atributos que ofrecen fuertes estímulos sensoriales.

Las trabajadoras del tabaco, al igual que Carmen, en su recorrido hacia la fábrica, cruzando el puente andando o en barca, solían recibir todo tipo de piropos y comentarios por parte de los hombres. Merimée acentúa este aspecto aludiendo al baño de las mujeres a la hora del Angelus, cuando se supone que no hubiese ya la luz de la tarde para dar paso a bañarse desnudas en el río. Esta escena no se incluye en la versión operística, sin embargo aludiendo al mismo sentido de la tentación/prohibición que supone el cuerpo femenino y el

²⁴⁷ GAUTIER, Théophile: *Carmen*, p. 2. Recuperado de: http://www.adolfogarciaortega.com/obra/pdf/teophile_gautier.pdf

conflicto en torno a esto que se generaba continuamente, se traslada al libreto el señalamiento que hace José en el texto de Merimée en cuanto a la prohibición de la presencia masculina dentro de la nave donde trabajan las mujeres en la fábrica, salvo en casos excepcionales, por la ligereza de vestimenta de las trabajadoras quienes se quitan algunas prendas cuando el calor lo exigía. El cuerpo femenino supone por tanto un constante posible detonador del deseo masculino relevando a éste de responsabilidad ante la tentación; es el fruto prohibido que le condenaría a un destino terrible en caso de ser probado.

En el texto de Merimée este aspecto está ampliamente desarrollado, sobretodo en la escena en la cual el narrador presencia el baño de las mujeres en el Guadalquivir al caer la tarde, justo antes de su primer encuentro con Carmen, pero en la ópera se elimina esta escena, aunque en las entradas de Micaela y de Carmen podemos apreciar la inquietud que despiertan en los personajes masculinos la presencia femenina, que refleja esa tensión entre la represión y el deseo siempre presente en *Carmen*:

MICAELA

Busco a un cabo.

MORALES

¡Aquí estoy!

MICAELA

Mi cabo se llama don José... ¿Le conoce usted?

MORALES

A José todos le conocemos.

MICAELA

Por favor, ¿está con ustedes?

MORALES

No es cabo de nuestra compañía.

MICAELA (*Decepcionada*)

Entonces, no está aquí.

MORALES

No, encanto, no está aquí.

Pero estará enseguida.

Estará cuando la guardia entrante
releve a la guardia saliente.

TODOS

Estará cuando la guardia, etc.

MORALES

Pero mientras viene,

¿quieres, niña hermosa,

quieres tomarte la molestia

de entrar un instante con nosotros?

MICAELA

¡Con ustedes!

MORALES

Con nosotros.

MICAELA

¡No! ¡No! Mil gracias, señores soldados.

MORALES

Entra sin temor, monada,

te prometo que tendremos, para tu querida persona, todos los miramientos necesarios.²⁴⁸

Y en la primera entrada de Carmen a escena,

²⁴⁸ HALÉVY, Ludovic & MEILHAC, Henri: *Carmen*. Libreto de la «ópera cómica» de Georges Bizet, en cuatro actos, adaptación de la novela de Merimée, incluido como anexo en la edición de *Carmen*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, pp. 194-196.

LAS CIGARRERAS Y LOS JÓVENES

Ahí está,

ahí está,

la Carmencita ahí está.

(Entra CARMEN. Absolutamente con el traje y la entrada indicados por Merimée. Tiene un ramo de casia en el corpiño y una flor de casia en la comisura de la boca. Entran con CARMEN tres o cuatro jóvenes. La siguen, la rodean, le hablan. Ella les hace carantoñas y charla con ellos. DON JOSÉ levanta la cabeza. Mira a CARMEN, después se pone de nuevo a trabajar tranquilamente con la baqueta.)

LOS JÓVENES. *(Llegados con CARMEN.)*

Carmen, tras tus pasos, todos vamos presurosos;

Carmen, sé amable, respóndenos al menos,

y dinos qué día nos querrás.

Acto seguido Carmen responderá a los jóvenes que la piropean expresando así su visión del amor, que según señala en el libreto se muestra, escurridizo, inatrapable y sin ley, como ella, porque ella y el amor son hijos de gitanos. Aquí también Carmen hace su primera advertencia en lo referente al peligro que circunda su persona,

El amor es hijo de los gitanos,

jamás conoció ley alguna;

si no me quieres, te quiero;

si te quiero, ¡ten cuidado!... ²⁴⁹

Mediante la adaptación en los textos de Meilhac y Halévy se acelera el argumento de la historia de Carmen. Por tanto, podemos apreciar que del final del primer acto, que culmina

²⁴⁹ HALÉVY, Ludovic & MEILHAC, Henri: *Carmen*. Libreto de la «ópera cómica» de Georges Bizet, en cuatro actos, adaptación de la novela de Merimée, incluido como anexo en la edición de *Carmen*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, p. 204.

con la fuga de Carmen al empujar a don José de manera que ésta pudiese escapar de la condena de cárcel por haber herido a otra operaria de la fábrica, saltamos en el segundo acto a una escena en la taberna de Lillas Pastia, un lugar que para Carvalho, sucesor de du Locle en la dirección de la *Opéra-Comique*, “no era más que un burdel”²⁵⁰ y por lo tanto, ante la insistencia del crítico Maurice Lefevre en reponer *Carmen* en el año 1882, aquél contestó que “nunca mientras fuese él el director sería puesto un burdel en el escenario de la *Opéra-Comique*”²⁵¹. En esta escena se desarrollarán los diálogos y versos que nos dejan conocer que José, por culpa de Carmen, como nos deja saber el Teniente, ha estado un mes en el calabozo y ha sido degradado a soldado. Esto supone un retroceso en el camino que José soñaba para sí, y a lo largo del desarrollo del argumento se aprecia la misma impresión que en el texto de Merimée, es decir, que el destino de José se ve truncado e imposibilitado en cumplir sus determinaciones como hombre de honra por la insensatez de haberse enamorado de una mujer que lo conduce a la ruina moral y en última instancia, vital, puesto que está condenado a morir. Carmen expresa, “Todo está bien puesto que ha salido, todo está bien.”²⁵² Y el Teniente le responde, “Enhorabuena, pronto te consuelas...”²⁵³, por lo que podemos entender que el Teniente hace un señalamiento a la ligereza que Carmen otorga al suceso en su totalidad; puesto que José ha salido ya de la cárcel, todo está bien; Carmen se pone a repicar sus castañuelas, y no tiene ya mayor importancia que haya pasado un mes en el calabozo y

²⁵⁰ CURTISS, Mina: *Bizet and his world*, cit. p. 431.

²⁵¹ CURTISS, Mina: *Bizet and his world*, cit. p. 431.

²⁵² HALÉVY, Ludovic & MEILHAC, Henri: *Carmen*. Libreto de la «ópera cómica» de Georges Bizet, en cuatro actos, adaptación de la novela de Merimée, incluido como anexo en la edición de *Carmen*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, p. 223.

²⁵³ HALÉVY, Ludovic & MEILHAC, Henri: *Carmen*. Libreto de la «ópera cómica» de Georges Bizet, en cuatro actos, adaptación de la novela de Merimée, incluido como anexo en la edición de *Carmen*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, p. 223.

que haya sido degradado a soldado. Para ella, según podemos inferir de las palabras del Teniente, lo que constituye un deshonor para don José, resulta un tanto irrelevante.

La escena del segundo acto que introduce el personaje de Escamillo, inexistente en la novela de Merimée— en el texto original es un picador, Lucas, no un matador—, se desenvuelve en una atmósfera propia del aire español que Bizet intenta describir en su obra. Se suceden gritos y bulla y los espectadores pierden la cabeza, como don José, en medio de fiestas, coplas y toros al paso del famoso matador.

Los autores, con al entrada de los personajes del Dancaire y el Remendado, entonces pasan a detallar los asuntos de contrabando, aquellos *asuntos de Egipto* que describió Merimée que forman parte del estilo de vida de Carmen y sus camaradas y que harán a don José uno de sus miembros dentro de muy poco tiempo, constatando así la rotunda perdición en los caminos errados del personaje principal. La manera en que se expresan estos dos contrabandistas que acaban de irrumpir la escena alude a la naturaleza maléfica y siniestra del género femenino que está asimismo presente a lo largo del texto original de Merimée:

LOS DOS HOMBRES

A vosotras,
pues lo confesamos humildemente,
y muy respetuosamente,
cuando se trata de engañar,
de falsedad,
de robar,

siempre es bueno, a fe mía,
tener a las mujeres a favor,
pues sin ellas,
preciosísimas mías,
jamás se hace nada bien.²⁵⁴

Carmen, desobediente y desafiante en este caso, se niega a obedecer las órdenes del Dancaire de partir hacia Gibraltar con una misión que se les ha encargado, y en sus propias palabras, porque está enamorada. En este punto podemos intuir una intención por parte de los libretistas de matizar el carácter de Carmen, otorgando a ésta la posibilidad de hacer algo por amor, sacrificio que en la novela no se vislumbra como parte de las acciones que Carmen llevaría a cabo por el amor de un hombre. En la novela por el contrario, Carmen se muestra desprovista de la capacidad de amar, pero por decisión propia de no someterse a nadie, y menos de desatender sus *asuntos de Egipto* por ello.

El carácter impulsivo e insubordinado en extremo que Merimée nos traslada en la novela acerca de Carmen, en este guión se ve domesticado en cierta medida por el amor que Carmen siente por don José,

CARMEN

Amigos míos, mucho me agradaría
poder ir esta noche con vosotros
pero esta vez, no lo toméis a mal,
es preciso que el amor esté antes que el deber.

²⁵⁴ HALÉVY, Ludovic & MEILHAC, Henri: *Carmen*. Libreto de la «ópera cómica» de Georges Bizet, en cuatro actos, adaptación de la novela de Merimée, incluido como anexo en la edición de *Carmen*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, p. 229.

EL DANCAIRE

¿Es esa tu última palabra?

CARMEN

Disculpadme.²⁵⁵

Menos aún se disculpa Carmen en el texto de Merimée.

Evitando el cambio de escenarios para el desarrollo de la historia, en el libreto de Meilhac y Halévy Carmen y don José toman las frutas confitadas, dulces y conservas en la propia taberna de Lillas Pastia; y no las compran ellos, las trae Lillas a cambio de la moneda que Carmen envió a don José a la cárcel dentro de un pan junto a una navaja para que pudiese escapar y que éste guardó para devolvérsela a Carmen en cuanto la viera. José, como hombre de honor que se considera, decidió no escapar, cumplir su condena y devolver el dinero a Carmen. En el texto de Merimée Carmen considera insultante su acción pues ella le debe un favor, dejarla escapar de la cárcel, y debe devolvérselo tal y como su cultura, gitana, le exige que haga. En el libreto de la ópera en cambio, Carmen no muestra ningún signo de actitud de ofensa ante el comportamiento de don José. El tema del honor se mantiene como uno de los atributos que José defiende como símbolo de su carácter moral en ambas lecturas, tanto en la escrita por Merimée como en el guión de los libretistas colaboradores de Bizet. Este mismo atributo de su carácter es que le impulsa a salir apresurado de su encuentro con Carmen en la venta de Lillas Pastia al escuchar el toque de retreta que le avisa su obligación de ir al cuartel a pasar lista. Carmen se enfurece y le seduce para que le siga a ella y no a sus

²⁵⁵ HALÉVY, Ludovic & MEILHAC, Henri: *Carmen*. Libreto de la «ópera cómica» de Georges Bizet, en cuatro actos, adaptación de la novela de Merimée, incluido como anexo en la edición de *Carmen*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, p. 231.

responsabilidades; entonces don José se encuentra con su lucha interna entre el honor versus el amor,

JOSÉ. (*Separándose bruscamente de los brazos de CARMEN.*)

No, no quiero escucharte más...

Traicionar a la bandera...desertar...

Es una vergüenza, es una infamia,

¡No quiero!²⁵⁶

A continuación, después de negarse José a seguir a Carmen habiendo optado por mantener su honra como soldado, se produce un altercado de celos entre don José y el Teniente, quien anda intentando conquistar a la gitana y presume de su posición de oficial para ello. En su enfrentamiento, el Dancaire y el Remendado se prestan para desarmar al Teniente y detenerle durante una hora de manera que don José pueda librarse de él. En este momento éste no siente que cuenta con opciones para tomar sus decisiones así que se une al bando de contrabandistas, torciéndose así, una vez más, su destino. Carmen canta aquí a la libertad de la vida errante y a la embriaguez producida por el ejercicio de la voluntad propia, y en estos versos identificamos una romantización acerca de sus costumbres delictivas, supeditándolas al ejercicio de la libertad. “*Allá, allá, en la montaña,*”²⁵⁷ Carmen canta a Don José intentando convencerle de dejar sus responsabilidades de soldado para unirse a la vida sin ataduras del gitano, y continúa,

²⁵⁶ HALÉVY, Ludovic & MEILHAC, Henri: *Carmen*. Libreto de la «ópera cómica» de Georges Bizet, en cuatro actos, adaptación de la novela de Merimée, incluido como anexo en la edición de *Carmen*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, p. 241.

²⁵⁷ HALÉVY, Ludovic & MEILHAC, Henri: *Carmen*. Libreto de la «ópera cómica» de Georges Bizet, en cuatro actos, adaptación de la novela de Merimée, incluido como anexo en la edición de *Carmen*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, p. 240.

El cielo entero, la vida errante,
el universo por país, tu voluntad por ley,
y sobre todo ¡la embriaguez
de la libertad! ¡De la libertad!²⁵⁸

Es preciso aquí retomar el señalamiento de Curtiss acerca de la que ella llama una de las arias más conmovedoras de la ópera de Bizet, y el cual expresa de esta manera: esta motivadora pasión por la libertad es el elemento que Bizet aporta a la caracterización de Carmen. En la historia de Merimée no hay puesto ningún énfasis en su necesidad de libertad más allá de la observación que “para la gente de su raza, la libertad lo es todo, y prendería fuego a una ciudad para ahorrarse un día en prisión.”²⁵⁹ En la novela se nos muestra más como un irremediable modo de vida, un *sentimiento tribal* respecto a la libertad, un instinto el cual se transforma a través de la música de Bizet en una aspiración humana, sublimada, de alcanzar, aunque esto conllevara la muerte, la libertad que como hija de la naturaleza Carmen necesita para vivir, y que solo puede disfrutarse en el amparo de su propia voluntad. Tomando en cuenta el contexto social en el que se desarrolla este personaje en el texto original y las anécdotas de las que parte Merimée para escribir su relato²⁶⁰, Carmen, siendo gitana, operaria de la fábrica tabacalera y perteneciente por tanto a un extracto social con remotas posibilidades de ascender, además de lo mal vistas y juzgadas que podían ser mujeres

²⁵⁸ HALÉVY, Ludovic & MEILHAC, Henri: *Carmen*. Libreto de la «ópera cómica» de Georges Bizet, en cuatro actos, adaptación de la novela de Merimée, incluido como anexo en la edición de *Carmen*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, p. 240.

²⁵⁹ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 143.

²⁶⁰ Diversos autores apuntan a las vivencias de Merimée en sus viajes por España, entre ellas, dos anécdotas confiadas a él por quien fuese su amiga la Condesa Eugenia de Montijo, como fuentes inspiradoras directas del relato de Carmen.

insubordinadas a ciertos regímenes de comportamiento, estimo más acertado pensar que la realidad para ella era más cruel que las posibilidades reales que tendría de vivir de otra manera, partiendo sobretodo del pensamiento que los entornos crueles y poco generosos no generan más que lo mismo que éstos ofrecen. Aunque en el fondo, estas dos Cármenes, se encuentran, ya sea por necesidad de supervivencia instintiva o por la necesidad espiritual de la libertad, ambas no se libran de la muerte, por su irremediable condena a querer ser subordinada por otro. Esto sí, tras la composición de Bizet nos queda ese reclamo de libertad del espíritu insistente y que apela a los reclamos de libertad del ser humano como canto supremo de derechos y de reivindicaciones que no podemos percibir en *Carmen* de Merimée, por tanto su caracterización llama a otras puertas, que se abrieron tras la obra de Bizet mas desconocidas para la obra literaria.

El tercer acto del libreto de la ópera-cómica introduce el acto delictivo del contrabando en el que convergen don José, ya como miembro de la banda, Carmen, el Dancaire, el Remendado y las dos mujeres gitanas, Mercedes y Frasquita. Posteriormente interviene Micaela y su guía. Una vez más se precipita y se condensan los sucesos para acelerar la introducción de los argumentos principales que intervienen en este punto: la delincuencia de don José y su relación con el mundo marginal del contrabando, la constante actitud desafiante de Carmen que provoca en José los síntomas que le harán padecer la enfermedad cegadora de los celos y la ira que desembocarán en el asesinato de Carmen y la intervención de Micaela como agente dulcificado de las historias amargas y quien actúa como esa voz de la conciencia de don José que le está recordando quién es, de dónde viene y cómo debería actuar ante determinadas circunstancias, y sobretodo, frente a Carmen.

Acercándonos al final del tercer acto del libreto escrito por Meilhac y Halévy para la música de Bizet encontramos nuevamente la intervención de Micaela como esa voz de la conciencia de don José. Ésta tiene la función de recordar a José que debe romper la cadena que le sujeta, esto es, Carmen, para liberarse de la condena a la que está dirigiéndose. Micaela recurre a la figura de su madre, contándole a José que está muriendo, razón por la cual el acto finaliza con la partida de José junto a Micaela para ver a su madre. Estas escenas, el encuentro con Escamillo y posteriormente con Micaela no existen en el texto de Merimée, pero está claro que los guionistas las incluyeron para cumplir con las adaptaciones necesarias que la producción para la *Opéra-Comique*.

El final de esta adaptación para el género de ópera cómica se genera en el acto cuarto y se desarrolla en una plaza de toros en Sevilla, escenario en el cual ocurrirá la tragedia, contrario al texto, en el cual Carmen es apuñalada por don José en un paraje totalmente solitario y escabroso, en los alrededores de la sierra. En esta adaptación a la ópera este escenario original es sustituido por la algarabía y atmósfera festiva de la plaza de toros, sirviendo así al ajuste ejercido por la insistencia de los colaboradores de Bizet, y de la dirección del teatro, en que la muerte de Carmen debía ser diluido de alguna manera.

Una vez más, en este acto cuarto y al igual que habíamos señalado en el segundo acto, Carmen se expresa sobre el amor de una forma en que nunca lo hace en la novela. Podemos apreciar una Carmen que se muestra rendida ante el amor, en este momento materializado en Escamillo, más que la actitud desenfadada y desafiante que asume Carmen en la novela ante cualquier reclamo amoroso de los personajes masculinos,

CARMEN

¡Te quiero, Escamillo, te quiero y que me quede muerta si he querido jamás a alguien como a ti!²⁶¹

En el caso de esta adaptación al argumento original, Carmen insiste en su valor y bravura para enfrentarse a don José y admitirle que está enamorada de Escamillo. Podemos apreciar un cambio en las razones de Carmen para enfrentarse a don José. Continúa con la insistencia de mantenerse en el camino que ella elige para sí misma, tomando así la decisión que quiere sin que le sea impuesta por don José pero por razones muy diferentes. En la ópera cómica Carmen no desea seguir a José porque ama a otro nombre, sin embargo, en el texto de Merimée Carmen no desea seguir a don José porque no desea ser sometida, y menos aún, con la condición forzosa que le impone don José: o le sigue por el camino que él desea, o la mata. Lo que no cambia en nuestra historia es el sentido de posesión desmedido de José hacia Carmen; tanto es así que prefiere apuñalar a Carmen antes de aceptar que ésta continúe el camino que ha decidido para sí misma. José toma lo que él piensa que es la justicia en sus manos, y adopta la postura del hombre que acaba ejerciendo el castigo máximo sobre la mujer como a través de los siglos ha caracterizado lo que en nuestros días consideramos la violencia de género, que a pesar de la relativa creación reciente del término, es reconocible en sus manifestaciones en cualquier caso y tiempo. En la novela de Merimée se trata del mismo caso de castigo hacia una mujer que no se ha querido someter a las exigencias de su verdugo, pero en la ópera cómica se nos muestra Carmen un tanto más "digna de ser disculpada" por el juicio de los espectadores porque no rechaza a José por su libre albedrío sino porque el hecho de estar enamorada la hace ver más *humana* ante nuestros ojos. La ironía de estas

²⁶¹ HALÉVY, Ludovic & MEILHAC, Henri: *Carmen*. Libreto de la «ópera cómica» de Georges Bizet, en cuatro actos, adaptación de la novela de Merimée, incluido como anexo en la edición de *Carmen*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, p. 264.

circunstancias es clara: Carmen resulta ahora una heroína porque es una mujer enamorada de otro y por ello es castigada; en la novela, es simplemente insubordinada, sin más, y en ello se ve afectada su disculpa, y por su naturaleza es castigada y nunca reivindicada. Y aquí la ironía máxima,

(José da un navajazo a CARMEN... que cae muerta... El toldo se abre. El gentío sale de la plaza.)

JOSÉ

Me pueden detener... la he matado...

(Aparece ESCAMILLO por las escaleras de la plaza... JOSÉ se lanza sobre el cuerpo de CARMEN.)

¡Oh, Carmen mía!

¡Mi adorada Carmen!²⁶²

La esencia voluptuosa y licenciosa característica del romanticismo quiso Bizet que acompañara a *Carmen*, a pesar de las presiones que ejercían todos sus colaboradores en contra de sus premisas artísticas para la nueva producción. Empezando por los directivos de la *Opéra-Comique*, du Locle y de Leuven, en especial el último, y culminando con los integrantes de los coros, Bizet se enfrentó constantemente a resistencias que exigían cambios, bien en sucesos de la historia o bien en la estructura compositiva de la obra.

²⁶² HALÉVY, Ludovic & MEILHAC, Henri: *Carmen*. Libreto de la «ópera cómica» de Georges Bizet, en cuatro actos, adaptación de la novela de Merimée, incluido como anexo en la edición de *Carmen*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, p. 269.

La renuncia de de Leuven mucho tuvo que ver con el hecho de la insistencia de Bizet en mantener intactos “aquellos elementos de la novela de Merimée por las cuales la administración de la *Opéra-Comique* había sido aprensiva”²⁶³, como podía ser el hecho de la muerte de Carmen al ser apuñalada por su amante. Zulma Bouffar rechazó el ofrecimiento de interpretar a Carmen, y Marie Roze también. Esta última se refirió a Carmen como un personaje de un perfil muy escabroso y con un final trágico.²⁶⁴ Curiosamente, en torno a los años finales de la década del 1870, Mlle. Roze interpretó este personaje en San Francisco participando así del éxito de Carmen en el exterior y posterior a las primeras decepciones, y alejándose de aquella primera postura en la que se afirmó para rechazar el papel principal de la composición de Bizet. Finalmente, Galli-Marié aceptó interpretar el personaje de Carmen; incluso ayudó a Merimée en la composición final de “*La Habanera*”. Defendía el concepto de Bizet en cuanto al personaje y se mantuvo fiel a éste. Paul Lhérie interpretaría el personaje de Don José para esta producción de la *Opéra-Comique*.

Los libretistas de *Carmen* también tuvieron algo que decir en contra de las estipulaciones de Bizet. Sobre todo, cabe destacar las intenciones de Meilhac de cambiar el final trágico de *Carmen* y el reiterado ejercicio de ambos de suavizar el tono de los personajes principales. Éstos aparecían ante los ojos de sus colaboradores como agresivos y licenciosos y amenazaban con escandalizar a la audiencia burguesa de la *Opéra-Comique*, acostumbrada a tramas moralistas y finales felices. Resultaba inconcebible el apuñalamiento de uno de los personajes — aparte de lo inconcebible de la naturaleza de su protagonista— en los escenarios de la *Opéra-Comique*. El propio director, du Locle, intentó presionar para cambiar el final justo

²⁶³ McCLARY, Susan: *Carmen*, cit. p. 23.

²⁶⁴ CURTISS, Mina: *Bizet and his world*, cit. p. 355.

antes de que comenzara su estreno. Su intento fracasó ante la amenaza de sus cantantes principales de renunciar a interpretar esa noche del estreno si se efectuaban cambios de esa naturaleza. Especialmente Mme. Galli-Marié, la intérprete de Carmen, y el tenor se aferraron a la defensa de la concepción original de Bizet de los personajes principales, hecho que denota una rara consideración hacia el compositor quien experimentó una importante falta de fe por parte de sus colaboradores artísticos y directivos y crueles críticas, las cuales veremos más adelante cómo convenientemente en los tiempos de próspero éxito de Carmen afirmaron posturas totalmente contrarias a las originales.

Una convención del género de la ópera cómica que Bizet modificó para su composición de *Carmen* fue la tradición de mantener al coro frente al director, ajeno al movimiento escénico, excepto por la intervención de sus voces, e inmóviles sus cuerpos ubicados en línea, y ante esta premisa artística, el coro de la compañía se oponía reiteradamente. En este mismo sentido, Bizet insistió en eliminar otra convención del género, esta es, establecer una pausa para permitir el aplauso del público después de una intervención de los cantantes principales. En nuestro caso, los libretistas insistían sin éxito en permitir esta pausa después de la canción de la flor del personaje de Don José. Y por último, en cuanto a la técnica compositiva e interpretativa, los músicos se rebelaron ante su percepción de “secciones inejecutables en la partitura, pero que después de extensos ensayos extra consiguieron interpretar adecuadamente.”²⁶⁵

De esta manera hemos podido constatar que por una parte Bizet proponía unas reformas del esquema tradicional en que se representaba la ópera cómica, y por otra parte, en términos

²⁶⁵ McCLARY, Susan: *Carmen*, cit. p. 25.

temáticos, no ya en aspectos técnicos de la representación, arriesgaba, a corto plazo, ya que a largo plazo se confirmó el éxito de esta composición, la aceptación de la audiencia de la *Opéra-Comique* de su obra *Carmen*, por la osadía de presentar un personaje inusual en estos escenarios, una mujer atrevida e insubordinada a los códigos de la burguesía, y que en torno a ella rondaban gitanos, bandoleros, mujeres trabajadoras de una tabacalera, y lo más inaceptable, la muerte. En parte se trató del riesgo u osadía que tomó Bizet- lo cual no debería ser condenable al igual que en *Carmen* curiosamente-, y por otra parte se trató de la testaruda postura y actuaciones de quienes rodeaban e influían en el entorno de la creación de la obra musical. En palabras de Halévy, según recordaba que había expresado du Locle ante la propuesta de presentar *Carmen*,

Insistí, explicando que la nuestra sería una *Carmen* más suave, dócil. Además, introduciríamos un personaje como en la tradición de la *Opéra-Comique*- una muchacha joven, inocente, muy pura. Ciertamente tendríamos gitanos, pero gitanos comediantes. Y la muerte de *Carmen* sería disimulada al final, en una atmósfera festiva, con un desfile, un ballet, una feliz fanfarria. Después de una larga y difícil lucha, M. de Leuven accedió. “Pero te ruego”, dijo, “intenta que no muera”. Muerte- en la *Opéra-Comique*! Esto nunca se ha visto, nunca! No hagas que muera, mi joven amigo, te lo ruego!²⁶⁶

Aunque en nuestros días no nos parezca cercano el hecho que *Carmen*, en el periodo de su creación musical, pudiese incomodar las conciencias conservadoras de la audiencia de teatros como la *Opéra-Comique*, debemos considerar los contextos en que se creó, para

²⁶⁶ HALÉVY, Ludovic, citado por McCLARY, Susan: *Carmen*, cit. p.20. Trad. Gloria García Arambarry: “I persisted, explaining that ours would be a softer, tamer *Carmen*. In addition, we would introduce a character in the tradition of the *Opéra-Comique* - a young, innocent girl, very pure. True, we would have Gypsies, but Gypsy comedians. And the death of *Carmen* would be glossed over at the very end, in a holiday atmosphere, with a parade, a ballet, a joyful fanfare. After a long, difficult struggle M. de Leuven acceded. “But I pray you,” he said, “try not to have her die. Death - at the *Opéra-Comique*! This has never been seen, never! Don’t make her die, my young friend, I pray you!”.

acercarnos más certeramente a las realidades que le atañen. Esto nos servirá para contextualizar las subsiguientes versiones de *Carmen* en la danza y las reacciones y discusiones que se han generado y que siguen generándose, en torno a este personaje cuyas acepciones, víctima o verdugo, heroína o villana, y controversias “se repiten con la insistencia de los mitos originados en el fermento mismo de la sangre”.²⁶⁷

5.2. Asuntos temáticos presentes en *Carmen* en su versión *opéra-comique*

Carmen en la música se caracteriza por el rasgo que distinguió a tantas obras del siglo XIX, el exotismo. Este distintivo en la composición de *Carmen* tiene una destacada importancia pues su creador se nutría de “esas otras músicas”, a veces imposible de etiquetar bajo un estilo determinado, que inquietaban su espíritu creador. Tanto Bizet como Merimée se nos muestran como partícipes del exotismo en tanto que fantasías reveladas [en *Carmen*] y que se transportan “fuera del tiempo y del espacio actuales e imagina[n] ver en el pasado y en lo remoto el clima ideal para la felicidad de los propios sentidos”.²⁶⁸ Pues, como obras artísticas, una literaria y otra musical, las ubicamos en el espectro del romanticismo, y como tal, obedecen a una sensibilidad particular, a ciertos “tipos y motivos [en este momento nos referimos al exotismo, así como lo constituye el erotismo] que se repiten con la insistencia de los mitos”.²⁶⁹

²⁶⁷ PRAZ, Mario: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, cit. p. 11.

²⁶⁸ PRAZ, Mario: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, cit. p. 369.

²⁶⁹ PRAZ, Mario: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, cit. p. 11.

Al igual que otras fantasías rondaban las imaginaciones de los creadores en la cultura francesa a lo largo del siglo XIX, Bizet no escapó a este estímulo. Esto contrastaría con su rígido entrenamiento y tradiciones del Conservatorio y se manifestaría en composiciones que precedieron la de *Carmen*, como por ejemplo, *Djamileh* (1872), la primera obra que el teatro de la *Opéra-Comique* encargó a Bizet. A este respecto tenemos que profundizar en un tema que contiene ese exotismo como uno de sus aspectos destacados, el “orientalismo”. Como en tantas otras disciplinas, el orientalismo, ese fenómeno, en principio desde una perspectiva ingenua, que impregnaba la esfera cultural en el periodo en que *Carmen* se creó tanto en el ámbito literario como en el musical, no pasó desapercibido en la creación de ambos autores. McClary advierte que interpretar esta obra operística en términos de considerarla una “historia de amor funesta entre dos partícipes iguales cuyos destinos se enfrentan” resultaría en un error, por ignorar aspectos fundamentales que subyacen en la historia, que forman parte de la contemporaneidad de su contexto y que se organizan según unos preceptos sociales de su entorno. En la Francia del siglo XIX es conocido que circulaba el fenómeno del orientalismo y esto se ha extendido hasta nuestros días, aunque considerado bajo distintos lentes según el periodo histórico. Edward Said ha considerado el *orientalismo* como “un modo de relacionarse con Oriente basado en el lugar especial que este ocupa en la experiencia de Europa occidental”.²⁷⁰ En este sentido, Merimée, Bizet, fueron partícipes de estas experiencias relacionadas a Oriente y que tienen uno de sus fundamentos, sobretodo, en las campañas de conquista que Gran Bretaña y Francia se dieron a la tarea de ejercer sobre sus colonias. Estos eventos como consecuencia tuvieron una particular actitud en el acercamiento de los estudiosos, artistas, intelectuales o políticos a los pueblos objeto de su observación.

²⁷⁰ SAID, Edward W.: *Orientalismo*, cit. p. 19.

Estos creadores fueron partícipes de estos fenómenos considerando la segunda acepción de orientalismo en tanto que tradición académica, y que apunta a una aceptación de la diferencia que se establece entre Oriente y Occidente, sobre esta premisa de reconocer al “Otro” como distinto, y se elaboran los distintos discursos creativos u otras índoles, ya sean estos estudios y/o descripciones de teorías sobre esas “otras” mentalidades, relatos de gentes y sus costumbres designadas “orientales”. Este concepto del “Otro” lo reconocemos en *Carmen*, tanto en su relato original escrito por Merimée como en las demás representaciones y reinterpretaciones de las artes escénicas, y en nuestro estudio, en especial en la danza. Éstas involucran las “imágenes de raza, clase y género en la cultura francesa”²⁷¹ sobre las que versa McClary en su estudio. En *Carmen* esos “Otros” son España (recordemos que Víctor Hugo señaló a España como parte de Oriente, en el prefacio de *Les Orientales*, colección de poemas del año 1829), son los gitanos, y es, en términos de género por ser mujer, un tipo de mujer en particular, y de etnia por ser gitana, Carmen.

En la ópera, Don José sí es “otro”, pero un “otro” más cercano a “uno de nosotros”, por ser proveniente del norte y ostentar valores como la honestidad y el honor de quien aspira a altos cargos militares, y así lo matiza Merimée en su relato. Carmen, sin embargo, está muy lejana a la idiosincracia del ser civilizado que se quiere adjudicar a Don José, y en última instancia, y contextualizando la obra, el que representaba la audiencia que asistiría al estreno de *Carmen* en la *Opéra-Comique*. En el relato de Merimée, estas consideraciones de clase, género y raza resultan aún más violentas que en la reinterpretación de Bizet y sus

²⁷¹ McCLARY, Susan: *Carmen*, cit. p. 29.

colaboradores, aunque el compositor, como ya hemos visto, no cedió a todo lo “políticamente incorrecto” que sus colaboradores hubiesen querido eliminar de la historia.

Bizet se desempeñó como músico y compositor en una atmósfera permeada por el fenómeno orientalista y los creadores europeos de este periodo encontraron en lo considerado como *oriental* una fuente rica en novedosas inspiraciones e imágenes sugerentes. La ópera fijó su mirada, sobretodo en Francia, en estas fuentes de inspiración y destacan, entre muchas obras que tuvieron a Oriente como eje de su temática musical, *Djamileh* (1872), del propio Bizet, *La Reine de Saba* (1862), de Charles Gounod, *Samson et Dalila* (1877), de Saint-Saëns, *Lakmé* (1883), de Léo Delibes y *Thaïs* (1894), de Massenet.²⁷² Estas fuentes de inspiración no solo se desarrollaron como motivos musicales, sino que podemos identificar similares motivos orientales en las artes plásticas, así como en otras manifestaciones escénicas como la danza, y parece ser que se cumple la percepción de McClary en cuanto a la feminización de Oriente “entendido como sensual, estático, irracional y no productivo, aunque fértil en recursos y madura para saquear”²⁷³, y en estas mujeres y sus calificativos Carmen se identifica: *Sansón y Dalila* (Max Lieberman, 1901); *El momento supremo* (ilustración de Audrey Beardsley para Salomé O. Wilde, 1894); *Salomé danzante* (Gustave Moreau, c. 1874-1876); *Salomé* (Émile Fabry, 1892); *Salambó* (Gabriel Ferrier, 1881); *Cleopatra* (Gustave Moreau, c. 1887); *Fantasia egipcia* (Ch. A. Winter, 1898); todas estas obras entre muchas otras constituyen ejemplos de la ferviente búsqueda de “lo oriental” instalada en el imaginario creativo europeo sobretodo a partir de la segunda mitad del siglo XIX. *Salomé*, ópera compuesta por Richard Strauss y estrenada en Dresde en el año 1905,

²⁷² McCLARY, Susan: *Carmen*, cit. p. 33.

²⁷³ McCLARY, Susan: *Carmen*, cit. p. 31.

provocó en las audiencias asistentes la misma reacción de rechazo que provocó Carmen en su momento de estreno. Ambas pertenecen al reino de obras que sobrepasaron los límites morales y de tolerancia de una sociedad que las calificaría como vulgares, profanas, escabrosas o escandalosas. Estas reacciones dejan un rastro indicativo de la tensión existente, en los años finales de siglo, entre las normas asfixiantes y los deseos y fantasías reprimidos.

Merimée incluso fue más allá en la creciente empresa de describir, dibujar, interpretar o analizar al "Otro", y en su calidad de erudito sobre temas hispanistas, incluye posteriormente a la primera publicación en la *Revue des Deux Mondes*, un cuarto capítulo, un estudio sobre el pueblo gitano, sus costumbres y razones de ser de éstas, sus gentes, en cuanto a apariencia física y anímica derivadas de su etnia, sus formas de ser, actuar y pensar y las consecuencias que para ellos y los demás todas estas consideraciones acarrearán. El narrador comienza informando sobre la gran cantidad de gitanos, “esos nómadas dispersos por toda Europa”²⁷⁴, que se concentran en España, sobre todo, en Andalucía, y sobre los hombres expresa que se maneja sobretodo con oficios que tienen que ver con animales y la metalurgia, “sin hablar del contrabando y otras prácticas ilícitas”²⁷⁵; las mujeres, señala el narrador, “dicen la buenaventura, mendigan y venden toda clase de drogas inocuas o no.”²⁷⁶ Habla de sus rasgos físicos como distintivo e inconfundible de la etnia gitana, y en entre éstos está el moreno de la piel, de ojos muy negros, como el color de sus abundantes cabellos. Estas referencias descriptivas resultan atractivas para el europeo- aunque posiblemente despectivas para el pueblo aludido por ciertos señalamientos- que apela al exotismo de ciertos pueblos. El color

²⁷⁴ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 117.

²⁷⁵ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 117.

²⁷⁶ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 117.

oscuro de ojos y cabellos, los ojos rasgados y la piel morena, nos remiten a personajes de la pintura que comparten con Carmen la sensualidad, el exotismo y la tentación del hombre. Carmen o la morena gitana de ojos y cabellos oscuros y seductores puede relacionarse a otras figuras femeninas que podemos identificar en la pintura, como señala Bornay al referirse a los “cabellos enlutados”²⁷⁷: *La mulata Aline* (E. Delacroix, c. 1824-26, Musée Fabre, Montpellier), *Jeanne Duval* (E. Manet, 1862, Szépművészeti Múzeum, Budapest) o la mujer de larguísima cabellera negra que aparece en la obra de E. Munch, *Manos* (1895, Komunes Kunstsamlinger, Oslo)²⁷⁸.

Otro aspecto de preocupación para Bizet, y que se manifestó indudablemente en Merimée en su relato, es la revelación de las cualidades que distinguen a la mujer fatal, temática también preponderante en las manifestaciones artísticas del siglo XIX. Esta figura femenina está destinada a su propia fatalidad y a la de sus víctimas como puede apreciarse a la narrativa de la mujer fatal a la que nos remite. Esto ocurre igualmente en la música con la composición de Bizet, incluso en creaciones anteriores a Carmen como *La Coupe du Roi de Thulé* de 1869 y *L'Arlésienne* de 1872²⁷⁹. En los últimos años del siglo XIX se manifestó especialmente esta necesidad de modelar las imágenes de una mujer en cuyos encantos laberínticos se perdían irremediabilmente los hombres, y los cuales constituirían el comienzo de su maldición. En estas figuras femeninas se revelaban los deseos reprimidos, las fantasías y desprecios de quienes se escudaban bajo unos fuertes códigos morales que circulaban en las

²⁷⁷ BORNAY, Erika: *La cabellera femenina*, cit. p. 109.

²⁷⁸ Las referencias a estas pinturas en relación a la simbología del color negro como indicativo del gusto por la sensualidad y el exotismo femeninos que influenciaron el imaginario creativo en las postrimerías del siglo XIX se encuentran en BORNAY, Erika: *La cabellera femenina*, cit. pp. 110-115.

²⁷⁹ McCLARY, Susan: *Carmen*, cit. p. 18.

sociedades burguesas europeas, y en el exotismo de mujeres lejanas, mujeres de otras tierras, más salvajes y cercanas a las tempestades de la naturaleza, de una naturaleza peligrosa y amenazante, encontraban su deseo y a la vez, su más terrible destino. Esto es precisamente lo que Don José encontró en Carmen, y esto, aunque de forma más sutil que en el texto primigenio de Merimée, lo podemos advertir en *Carmen* de Bizet.

Aludiendo a una vista macroscópica sobre *Carmen* de Bizet podemos vislumbrar un dilema fundamental, que según los análisis de varios autores de su vida y obra tiene que ver las instancias personales vinculadas a las artísticas del autor, que se manifiesta en la música, en los diálogos y versos de los libretistas y que supone una base fundamental para la interpretación de los personajes: *Carmen*, estructural y musicalmente se mece entre las corrientes de las influencias de las “casas artísticas de mala fama” y las formalidades y convenciones del teatro de ópera cómica, entre “nosotros” y el “otro”, o “la otra”, entre lo correcto y la pasión, categorías que no necesariamente tienen que estar enfrentadas; dramática e íntimamente, se debate entre las corrientes de la moral restrictiva y las del fluir de las fuerzas de la naturaleza. Carmen: ¿buena o mala? El encuentro con un personaje que exige su libertad aún a costa de tomarse el riesgo de asumir decisiones licenciosas- solo para mujeres- y hacer de ella una heroína era inaceptable para quienes presenciaron *Carmen* por primera vez.

6. *Carmen* en la danza

*Tan pronto como la vida es íntegramente ella misma, es decir, cuando se libera de lo momentáneo y de las necesidades y finalidades, entonces la danza se llena de ritmo y armonía, de la matemática de origen divino que obra en el fondo de todas las cosas y se hace visible con el perfeccionamiento de sus formas. Allí la alegría y la tristeza ya no son trágicas contradicciones, sino que ambas están unidas e iluminadas por la claridad de la esencia originaria.*²⁸⁰ Walter F. Otto

En el capítulo que sigue a continuación planteamos el tema central de este estudio, *Carmen* con respecto a la danza, de manera que podamos arrojar luz sobre ciertas interrogantes que expusimos al comienzo del mismo, y que relaciona todo el marco de antecedentes de *Carmen*, y las consideraciones acerca de *Carmen* en otras disciplinas artísticas, con la danza. Qué han hecho los coreógrafos en torno a *Carmen*, independientemente de la forma en que ésta haya sido concebida originariamente y cómo la han interpretado, y si su manera de concebirla y representarla ha modificado de alguna manera ese continuo entramado laberíntico en el que *Carmen*, a través de todas sus manifestaciones, busca y forja caminos, son algunas de las cuestiones primordiales que aquí consideramos.

Para dilucidar la trayectoria de estos senderos de *Carmen* en el reino de la creatividad del ser humano proponemos una relación cronológica de las versiones de *Carmen* en la danza

²⁸⁰ OTTO, Walter F., citado por KERÉNYI, Karl: *En el laberinto*, cit. p. 113.

incluidas en este estudio con el fin de ubicarnos históricamente en los entornos de las creaciones, y, por otra parte, presentamos una secuencia de análisis coreográficos, así como una presentación de textos relevantes a *Carmen* y la danza, partiendo de una imagen de *Carmen* como mito fundamentado en toda una tradición temporal de considerable antigüedad y que junto a la importante repercusión de la ópera de Bizet en la extensa difusión de esta creación femenina provocaron la germinación de este gran tronco de innumerables ramificaciones que son las interpretaciones de *Carmen* en las artes escénicas, y en el caso específico de este estudio, en la danza.

En el conjunto *Carmen/Danza* encontramos diversos textos que aluden a dicha relación y que apoyan la visión de la danza como medio de expresión que acentúa el carácter sensual y erótico que se manifiestan en las interpretaciones de *Carmen*. Del lenguaje escrito al lenguaje del movimiento hemos querido encontrar las congruencias entre el uno y el otro.

Hemos partido de la premisa siguiente, ésta es, que podemos identificar a *Carmen* en la danza con una trayectoria que se venía tejiendo desde los arquetipos occidentales originarios que tienen que ver con el concepto del principio femenino corrupto que hemos analizado en anteriores capítulos, y *Carmen* vendría a ser uno de los flecos de ese histórico manto. Por tanto, justificamos aquí, porqué elegir la danza como manifestación inherente a la esencia de la figura que nos ocupa, *Carmen*.

También proponemos partir, para el posterior análisis de las obras coreográficas, de un tronco compuesto por dos ejes centrales, la obra literaria de Prosper Mérimée y la ópera compuesta por Bizet, puesto que *Carmen*, con todo el bagaje de sus antepasados, se originó

en el texto de Merimée, y por otra parte, se extendió ampliamente con la ópera de Bizet (textos de Meilhac y Halévy), dando así continuidad a lo que ha devenido en referente mítico. Entonces, a partir de este tronco inicial, proponemos observar con detenimiento y reflexión las versiones coreográficas de *Carmen* desde un cristal que amplíe los significados del movimiento y los demás dispositivos de teatralización en torno a éste, a modo de metáforas que los medios del movimiento y la expresión a través de la danza nos ofrecen.

6.1. ¿Por qué la Danza... por qué *Carmen*?

La Danza es una actividad humana presente en nuestras existencias individual o colectivamente que, al igual que la danza de los siete velos de Salomé, desnuda en la progresión de sus movimientos el alma, tanto así, que para nuestros ancestros más lejanos, así como para nosotros en nuestra contemporaneidad, sigue vigente la idea de la danza como “canal expresivo del Ser”²⁸¹, desde su sentido ritual originario hasta el artístico— el cual comporta asimismo una ritualidad escénica—, puesto que en ella el ser humano hace uso de los materiales que contiene (uno mismo) y “con su verdad habla a través de la forma, del gesto, el movimiento”.²⁸² En la Danza descubrimos una actividad liberadora que, como bien podemos apreciar en las primeras sacudidas expresivas de un bebé ante las rítmicas palpitations musicales que experimenta— y podríamos asociar esta experiencia primaria como metáfora de las experiencias de las manifestaciones dancísticas primigenias— ya sea

²⁸¹ BOLOGNA, Corrado, en la introducción de KERÉNYI, Karl: *En el laberinto*, cit. p. 28.

²⁸² OTTO, Walter, citado por KERÉNYI, Karl: *En el laberinto*, cit. p. 114.

como una experiencia personal, íntima, o como una expresión estética en comunión con el espectador. A este respecto, escriben Moore y Yamamoto,

Movements spontaneously occurring in the free play of children— running, skipping, whirling, swinging, tumbling— become more formal but equally pleasurable in the recreative and sports activities of adults. Some of these, in fact, are so appealing, so intrinsically satisfying, that we tend to repeat them again and again.²⁸³

Los autores nos dicen que ciertas acciones motoras del ser humano que se expresan en la niñez de manera espontánea como correr, balancearse, dar saltitos, rodar o girar, las encontramos en actividades que de adultos son de carácter recreativo o deportivo y que en la práctica y repetición de éstas experimentamos sensaciones de bienestar y placer. Los seres humanos experimentamos sensorialmente, pero además, damos sentido a las cosas, a los entornos, a los fenómenos de cualquier índole, y la danza, que es movimiento, es una de las formas en que damos sentido y generamos conocimiento. En términos neurológicos, los movimientos voluntarios del ser humano se desarrollan durante largo tiempo después de su nacimiento, contrario a las especies animales, por el crecimiento que requieren su cerebro y sistemas nerviosos centrales y periféricos, órgano y sistemas que nos otorgan los rasgos que

²⁸³ MOORE, Carol-Lynne & YAMAMOTO, Kaoru: *Beyond words: movement observation and analysis*, Londres, Routledge, 2012, p. 37. La teoría de los sistemas de extensión que exponen los autores Carol-Lynne Moore y Kaoru Yamamoto en su libro *Beyond Words. Movement and observation analysis* (2012), viene a explicar que el ser humano ha seguido su curso para la supervivencia basado más en una evolución cultural más que en un nivel de adaptación biológica, como ha sucedido con otras especies. En este sentido, el movimiento constituiría el sistema de extensión originario, uno que le ha permitido a nuestra especie experimentar con su cuerpo, y considerando la liberación de las manos como apoyo corporal, para extender, ampliar las funciones físicas, generando así conocimiento capaz de ser compartido con los demás de su especie. Esta cualidad evolutiva del Homo sapiens supliría vulnerabilidades inherentes a su condición humana con capacidades para modificar su entorno para adaptarlo a sus necesidades, ej., la vestimenta y la construcción de cobijos para resguardarse- que en un sentido más profundo comporta todo un desarrollo de bloques temáticos del conocimiento propios del ser humano, arquitectura, tejido, costura, moda, ingeniería, etc.- vienen a ser formas de crear soluciones para la protección de los fenómenos de la naturaleza, climáticos, de los cuales no podrían defenderse con sus cualidades físicas.

nos distinguen y los cuales nos permiten las posibilidades de comportarnos artísticamente. La danza representa el dinamismo de lo interior y que desde diversas fórmulas, las cuales podríamos considerar mágicas, lo hace exterior y sobretodo porque, como expresara Carol Lee, “desde tiempos inmemoriales la gente ha danzado en respuesta a una necesidad instintiva de expresión emocional”²⁸⁴.

Kerényi reflexiona sobre el arraigo de la Danza en lo más profundo de la naturaleza humana, y en este profundo lugar, se debe buscar aquello que es común a todos los seres vivientes: el afán de vivir; es este sentido el que queremos rescatar y proponer, que Carmen danza revelando lo más profundo de su naturaleza, que es humana, y que su afán de vivir traducido en sus danzas en última instancia se ve truncado en su dimensión física, pero en su dimensión trascendental, si estamos en esta disertación por ejemplo, es porque ha sobrevivido toda circunstancia.

En cuanto a *Carmen* y la Danza, su relación es evidente desde su primera creación, y es parte esencial del *Ser* de Carmen. Mas en ella la danza se torna un detonante de la acusadora mirada masculina, quien, no queriendo resistirse a las fantasías que los contornos del movimiento seductor le provocan, culpa sin admitir responsabilidad propia en sus actos quien posee tal don de expresión corporal. Encontramos alusiones a la danza en el relato de Merimée, así como en otra serie de textos que veremos más adelante, referentes a esa categoría de la *mala mujer*. En la ópera de Bizet, una de las características fundamentales de su estructura musical, es la presencia de ritmos inherentes al fenómeno del orientalismo en la

²⁸⁴ LEE, Carol: *Ballet in Western Culture: A History of Its Origins and Evolution*, New York, Routledge, 2002, p. 1.

música, ritmos de danza que “comprometen al cuerpo en un conjunto muy particular de respuestas físicas”²⁸⁵. En el análisis coreográfico incluido en este capítulo señalaremos estos códigos rítmicos encontrados en las danzas que describen y expresan la naturaleza del personaje de Carmen y las atmósferas que impregnan su entorno.

6.2. Análisis Coreográficos

6.2.1. Bases teóricas del análisis coreográfico de las obras seleccionadas

Para el análisis de las obras coreográficas seleccionadas para esta investigación partimos de una premisa que nos permitirá establecer un puente que intercomunica dos universos con distinta naturaleza expresiva: el universo lingüístico y el dancístico. Ésta es, la consideración del movimiento como lenguaje; uno particular, y el cual nos permitirá establecer la intercomunicación deseada para tener la posibilidad de compartir las capacidades de expresión que ambos universos nos ofrecen.

Después de establecida esta premisa como punto de partida, hemos querido enfatizar en un segundo punto: dada la circunstancia que describe que existe una repetición de movimientos (familiares entre sí, aunque pertenezcan a estilos de danza distintos) en un mismo espacio y contexto, y éstos son los espacios escénicos y el contexto teatral y dancístico (aunque los contextos en que se crearon las obras son diferentes)— el contexto

²⁸⁵ McCLARY, Susan: *Carmen*, cit. p. 55.

común es el teatral/coreográfico, y el contexto situacional es el ámbito más amplio en el que se ha creado la obra, el situacional, que incluye condiciones sociales, culturales, políticas de su época— generan unos significados con un sentido comunitario, es decir, ya no atañen solo al ámbito privado, sino también a un espacio en común que conecta con los demás en un sentido amplio y público. Consideramos por tanto al movimiento, además de una forma de lenguaje, un sistema de extensión²⁸⁶ en el cual utilizamos el cuerpo como forma de ampliar sus capacidades y conocimientos, y su última y máxima expresión, en el ámbito que nos ocupa, las artes, es la obra creativa, la manifestación coreográfica. El coreógrafo puede o no ser intérprete en su obra, pero en última instancia concibe y manipula estas utilizaciones del cuerpo aunque no las realice en el acto de la presentación pública.

En este punto, quisiera aplicar la teoría de los sistemas de extensiones a los cuales hemos adscrito el movimiento, y en consecuencia, la Danza, para desarrollar la idea de la continuidad, aunque cambiante en sus contenidos, del mito de *Carmen*. De esta manera, he considerado que la evolución del mito de *Carmen* se genera mediante *extensiones materiales* (externas) y extensiones inmateriales (internas). Denominamos extensiones materiales (todas en torno a *Carmen* evidentemente) aquellos materiales tangibles que forman parte de esa gran

²⁸⁶ MOORE, Carol-Lynne & YAMAMOTO, Kaoru: *Beyond words: movement observation and analysis*, cit. p. 37. La teoría de los sistemas de extensión que exponen los autores Carol-Lynne Moore y Kaoru Yamamoto en su libro *Beyond Words. Movement and observation analysis* (2012), viene a explicar que el ser humano ha seguido su curso para la supervivencia basado más en una evolución cultural más que en un nivel de adaptación biológica, como ha sucedido con otras especies. En este sentido, el movimiento constituiría el sistema de extensión originario, uno que le ha permitido a nuestra especie experimentar con su cuerpo, y considerando la liberación de las manos como apoyo corporal, para extender, ampliar las funciones físicas, generando así conocimiento capaz de ser compartido con los demás de su especie. Esta cualidad evolutiva del Homo sapiens supliría vulnerabilidades inherentes a su condición humana con capacidades para modificar su entorno para adaptarlo a sus necesidades, ej., la vestimenta y la construcción de cobijos para resguardarse- que en un sentido más profundo comporta todo un desarrollo de bloques temáticos del conocimiento propios del ser humano, arquitectura, tejido, costura, moda, ingeniería, etc.- vienen a ser formas de crear soluciones para la protección de los fenómenos de la naturaleza, climáticos, de los cuales no podrían defenderse con sus cualidades físicas.

constelación social²⁸⁷ en la que orbita *Carmen*: los libros, revistas o artículos publicados, el material audiovisual y demás dispositivos derivados de la tecnología de nuestros tiempos, los intérpretes o creadores puesto que de sus cuerpos humanos derivan las ideas y ejecuciones que transmiten los contenidos y significados, los cuerpos escultóricos y pictóricos, las partituras, dispositivos de teatralización como las escenografías y vestuarios y sus respectivos diseños, cartelería, y todo aquello que pueda catalogarse bajo esta categoría material. Por otra parte, las extensiones inmateriales o internas consideraríamos el caudal intangible: las tradiciones artísticas, las cuales son particulares para cada disciplina y para cada modo estilístico de cada disciplina, siendo la tradición oral un factor esencial en su transmisión, las tradiciones culturales y circunstancias temporales y situaciones que contextualizan las manifestaciones artísticas, las expresiones, gestualidades que se generan a partir de las interpretaciones de músicos, bailarines, cantantes o actores, las visiones de los coreógrafos, directores o creadores impresas en la actuación de los intérpretes, lenguajes de movimiento, discursos musicales, simbologías y ritualidades de la representación escénica en general. En última instancia, todas las extensiones materiales que hemos mencionado nos remiten inevitablemente a aquellos elementos inmateriales, intangibles de los que hemos hablado, puesto que ponen a disposición de la humanidad contenidos que reflejan todo aquello cuanto se refiere al material intangible, esto es, tradiciones, contextos, etc. No tendríamos acceso al hecho inmaterial en sí- no podemos aprehender materialmente el hecho de la tradición oral o la gestualidad de una bailarina representando a *Carmen* que nos indica un contexto cultural específico por ejemplo- pero sí de las referencias a éstas plasmadas en materiales conservables para la posteridad.

²⁸⁷ MOORE, Carol-Lynne & YAMAMOTO, Kaoru: *Beyond words: movement observation and analysis*, cit. p. 36.

A través de este estudio hemos visto cómo antes de iniciar el análisis propiamente dirigido a la danza, hemos querido establecer unos puntos de referencia interconectados en el entramado tejido en torno a *Carmen* y que tienen que ver con gran parte de los elementos que encontramos bajo las dos categorías de extensiones materiales e inmateriales y que son los agentes del motor que mueve el mito que nos ocupa. Nos referimos específicamente al trasfondo que hemos propuesto en cuanto al estudio de la literatura referente a *Carmen*, tanto la obra original de Merimée, como aquella que hemos seleccionado por estar directamente relacionada al estudio del mito de *Carmen* que proponemos, trazando sus antecedentes en la mitología clásica, luego cómo éstos han ido conformando un ideario colectivo y cómo toda esta tradición literaria se manifiesta de una u otra forma en las vertientes escénicas. Ha resultado relevante también tomar como referencia una literatura derivada del análisis, fundamentalmente desde el punto de vista del concepto de la *femme fatale* como arquetipo femenino esencial de la investigación, de las creaciones pictóricas y las relación que guardan con la anteriormente mencionada tradición literaria-mitológica. También nos ha resultado imperativo considerar aquella literatura referente a ciertos aspectos musicales de *Carmen* por haber tenido que ver directamente con la continuidad del mito en las artes escénicas. En este capítulo el material audiovisual seleccionado resulta imprescindible, las fuentes primarias, para acceder al conocimiento que se pueda desprender del análisis y considerar cómo a través del arte se han cristalizado las ideas convertidas en experiencias colectivas y corporeizadas en *Carmen*.

6.2.2. *Carmen*: Roland Petit

“El erotismo descarado del dueto entre Carmen y Don José, considerado escandaloso en la época, contribuyó al éxito internacional del ballet”²⁸⁸: así expresa Lidova uno de los rasgos de la creación de Petit, que en su tiempo, como ocurrió con el estreno de la ópera cómica de Bizet, aunque no con las mismas nefastas consecuencias sino todo lo contrario, escandalizaba por lo raro que resultaba el despliegue del mismo en una obra de danza de una compañía de repertorio eminentemente clásico y neoclásico.

La creación coreográfica de Roland Petit que analizamos a continuación forma parte de la amplísima trayectoria del artista francés, quien desde el año 1942 comenzó a desarrollarse como coreógrafo por cuenta propia, junto a Janine Charrat, hasta alcanzar grandes éxitos como coreógrafo de las compañías Ballets des Champs-Élysées así como en la suya propia, Ballets de Paris, para la cual realizó su versión de *Carmen*. Esta obra le abrió las puertas al teatro musical, género en el cual se formó, para el cual creó y del cual se nutrió, dada su pasión innata por el jazz así como por las formas de danza del este género. También incursionó en el cine *Hollywoodense*, del cual es muy conocida *Les Collants Noirs* (1960), película en la cual recrea el paso a dos entre *Carmen* y *Don José* creado para el ballet *Carmen*. De esta manera, veremos a continuación otro de los rasgos que distinguen su creación: la influencia del *music hall* en la obra de Petit, que junto a las tendencias de la danza moderna que desde principios del siglo XX se venían gestando en los Estados Unidos

²⁸⁸ LIDOVA, Irene (autora) & COHEN, Selma Jeanne (ed.): “Roland Petit”, *International Encyclopedia of Dance* (Vol. 5, 162-165), Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 165.

en Europa, proveyeron al coreógrafo y los intérpretes de sus obras vocablos alternativos al tradicional del género de la danza clásica en el cual se formaron.

Ficha Artística:

Coreografía: Roland Petit.

Música: Georges Bizet.

Estreno: Teatro del Príncipe, Londres, 21 de febrero de 1949.

Intérpretes: Roland Petit (Don José); Zizi Jeanmaire (Carmen); compañía Ballets de París.

Diseño de Escena y Vestuarios: Antoni Clavé.

Dirección Musical: Marius Constant.

Dirección DVD: Terence Young.

Escenas

1a. Escena: Tabacalera.

El ballet comienza a desarrollarse en la tabacalera, donde bailan las trabajadoras de la fábrica. Después de la presentación del personaje de *Carmen* la historia comienza a desarrollarse a partir de la pelea entre ésta y otra cigarrera del grupo. *Don José* interviene, como representante de la ley, y aquí ocurre el primer encuentro entre los protagonistas. En la música se introduce el *leitmotiv* que presagia el trágico desenlace de la historia y que

intervendrá en varias ocasiones para ir situando emocional y dramáticamente al espectador.

2a. Escena: Taberna de Lillas Pastia.

Esta escena se desarrolla en la taberna de *Lillas Pastia*. La imagen de realismo presentada en la primera escena se transforma en una imagen onírica, en la que los personajes se muestran como seres nocturnos, propios de las veladas ocultas de la ciudad, donde ocurren las trampas, el delito, los encuentros carnales, los celos, la conciencia turbada por la embriaguez, todo lo que *Don José* aborrece y no podrá resistir.

La escena comienza como una visión onírica ante el espectador, oscura en su inicio e iluminándose lentamente el escenario hasta quedar un ambiente taciturno que se descubre como una especie de caja musical donde una bailarina porta una silla sobre su cabeza y quien lleva puesto un antifaz, ésta gira sobre su eje muy lentamente. Podemos ver a continuación un gran salón, enmarcado en unos telones rojos con lunares negros recreando un ambiente español por un lado, y con aires de cabaret parisino por otro por la disposición de pequeñas tarimas al fondo, el despliegue de sillas de madera en el espacio escénico y las coloridas, tenues y pequeñas lámparas que cuelgan sobre éste, además de la vestimenta y accesorios de los bailarines. Los lentos y repetitivos movimientos de la bailarina de la silla, y de los demás bailarines presentes en la escena, afirman el tiempo aletargado con el que nos van introduciendo en esta experiencia nocturna. Las mujeres que bailan, más que sevillanas, asemejan bailarinas del *music hall* francés. Así lo expresan el diseño de sus vestuarios, un corsé, mallas y zapatillas de punta negras. Las sillas son un elemento que el coreógrafo ha

aprovechado como objeto acompañante de la danza de los bailarines, extendiendo sus alturas o sirviéndoles de apoyo en malabares corporales. Los hombres van vestidos con unas típicas mallas de bailarín, o podría ser también de torero, ceñidas, de color negro, y una torera, cuya apertura frontal deja ver parte de sus pechos.

Apreciamos un énfasis en la presencia del color rojo y negro en la decoración del salón-taberna, colores simbólicos de la tradición colorista española a la cual se alude en *Carmen* según el imaginario que le es propio. El blanco contrasta en ciertos detalles del vestuario con el color negro que los distingue, tanto en los personajes femeninos como en los masculinos. Estas referencias del color, negro y rojo sobretodo, podemos encontrarlas presentes en diversas figuras femeninas reconocidas como *femmes fatales* en la literatura romántica, según hemos visto en capítulos anteriores.

La bailarina del antifaz marca, con el gesto de descubrirse la cara y lanzar su antifaz al suelo, el acento musical que iniciará el *Entr'acte* del Acto IV de la ópera de Bizet. Los bailarines abandonan el letargo para entrar en una enérgica danza grupal de carácter festivo y sensual, golpeando con sus pies el ritmo del compás. En parejas y entre ellos, comparten el frenetismo que el ritmo galopante les invita a experimentar. Todos se muestran expectantes ante la entrada de Don José, vestido distinto a ellos, pues recordemos que representa el orden y no es gitano. Éste no pudo resistir el deseo de ir tras *Carmen* y aparece en la taberna. Se supone que en este momento ya ha cumplido su condena por dejarla escapar y librarla de la cárcel. Ya no lleva el uniforme de dragones²⁸⁹ de la primera escena. En su danza en solitario

²⁸⁹ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, p. 132. Nota de los editores: “*El cuerpo armado de dragones, creado en España en 1640, a imitación de Francia, pasó a llamarse en 1803 regimientos de caballería ligera. En 1815 desaparecieron. P. Merimée conservó el nombre tradicional*”.

los gestos corporales evocan dos figuras que se exaltan en las leyendas que circulan por Europa sobre España, la del bailarín, el de flamenco, y la del fiero torero. Posteriormente completará su transformación cuando se convierta en un legendario bandolero. Su vestimenta acompaña estas evocaciones.

Un aspecto relevante en la danza de *Don José* es la utilización, en un momento específico de la coreografía, de la voz por parte de los bailarines; éstos declaman una sección del texto del libreto de Meilhac y Hálévy para la ópera de Bizet y corresponde a la conocida *Habanera*, recurso nada usual en el repertorio de danza clásica en esos años, aunque veremos en qué otros aspectos esta creación coreográfica de Petit abandona el terreno de lo clásico para sumergirse en una forma de comunicación con códigos alejados a aquél.

Otro de estos aspectos es la utilización, por parte de *Don José*, así como de los demás bailarines, de los pies para efectuar golpes rítmicos a modo de zapateado propio del baile español en bailarines clásicos y que bailan fundamentalmente la técnica clásica, incluso con las zapatillas de puntas. *Don José* además accede a movimientos que solo habían sido experimentados por la danza moderna, como algunos que se suceden a ras del suelo, o la colocación de los pies en posiciones no clásicas.

Carmen irrumpe en esta escena, con la canción “*Près de remparts de Séville*” del Acto I, como la fantasía más elaborada, exótica y erótica, que según Praz son cualidades del ideal femenino que corren parejas en *Carmen*, pues “el exotismo es habitualmente una proyección fantástica de una necesidad sexual”²⁹⁰. Ésta aparece desde el fondo de la escena, con la cara

²⁹⁰ PRAZ, Mario: *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, cit. p. 361.

cubierta por un abanico, elemento distintivo de la mujer española que describen los románticos franceses del siglo XIX. Sus piernas están al descubierto, aunque con mallas de danza, así como sus hombros, éstos especialmente enfatizados por Merimée como elemento corporal provocativo cuando *Carmen* los deja al descubierto tras dejar caer su mantilla sobre ellos.

En sus movimientos se expresan la precisión, el control, al mismo tiempo que un desenfreno sujeto a su voluntad. Los movimientos de sus brazos y piernas están diseñados, aparte del objetivo de caracterizar al personaje, en función de la técnica de danza clásica en la que se fundamenta el lenguaje coreográfico. *Carmen* utiliza el abanico como una extensión de su cuerpo, como ampliando sus posibilidades de dibujarse como la mujer gitana española protagonista de fantasías ajenas. La bailarina se manifiesta en repetidas ocasiones a través del movimientos circular de sus hombros y en un momento puntual en esta escena en la taberna cuando se encuentra bailando en solitario, *Carmen* mueve circularmente su pelvis, otorgando una carga de eroticidad a su postura corporal clásica en la que se encuentra en este momento. Este tipo de movimiento tampoco suele acompañar a la bailarina que calza zapatillas de punta. Nijinsky, uno de los considerados genios de la danza del siglo XX, había logrado este efecto impactante ante las audiencias de la danza clásica con su coreografía *La Siesta del Fauno* (1912), en la cual el bailarín termina la obra realizando lentos movimientos de la pelvis con una clara alusión a un acto sexual del personaje. Esta obra precede a *Carmen* de Petit por un poco más de tres décadas, por tanto el efecto escandaloso en las audiencias fue mucho más serio en los años de Nijinsky que para Roland Petit.

En esta variación de la protagonista, ésta ejecuta una serie de giros virtuosos denominados *fouettés*, propios de las interpretaciones de las bailarines clásicas que realizan los papeles principales, que acompañan la vivaz y rítmica estructura musical, correspondiendo a la estructura coreográfica clásica en la que la bailarina muestra sus dotes técnicas.

Carmen también viste un corsé, como las demás mujeres de la taberna, con un diminuto *tutú* de tul negro alrededor de sus caderas, más corto que el *tutú* clásico tradicional. Todos los hombres rodean a *Carmen* y al terminar su variación comienza la interacción más íntima con *Don José*. Éstos danzan a dúo y mientras, dos personajes humorísticos les juegan gestos de comicidad. Estos personajes corresponderían al carácter cómico que los guionistas de la ópera de Bizet, Meilhac y Hálévy, otorgaron a los personajes gitanos de la obra, con el propósito de aliviar lo que los directivos de la *Opéra-Comique* consideraban una historia violenta poco apropiada para el público familiar que asistía a su teatro. *Carmen* y *Don José* se funden entre los demás participantes de la coda festiva que constituye el cierre de la escena. Análoga a la escena final de la obra, la cual se desarrolla en la plaza de toros, ésta reúne a los bailarines en un ritual danzado y unidos por el afán festivo y por la conexión entre todos a través del ritmo que marcan sus pies y manos contra el suelo. *Don José* hace girar su capa al igual que gira el cuerpo de *Carmen* en el centro del círculo que todos han formado, y la multitud se dispersa mientras culmina esta segunda escena.

3a. Escena: La Habitación.

Don José fuma y esto sería propio de un hombre en los años en que se originó *Carmen*, pero no de una mujer, y ésta es una de las convenciones que tanto en la novela de Merimée como en el ballet de Petit *Carmen* transgrede. En un ballet resulta aún más transgresor que leerlo en un texto, por lo vívido de la imagen, aunque cuando Petit crea el ballet el contexto social no es el mismo que el de Merimée y esta imagen no resultaría tan escandalosa. *Don José* le pasa su cigarrillo y vemos la figura de *Carmen* acostada sobre una cama en la habitación donde sucede su encuentro amoroso. Aquí *Carmen* baila para *Don José*, como había concebido Merimée que haría su heroína gitana. Antes de levantarse de la cama se apoya sobre sus pies y eleva sus caderas con un insinuante movimiento. La mirada y el movimiento de sus hombros anuncian la sensual danza de la bailarina que conducirán, según la historia ha querido comunicarnos, a la ruina moral y personal de *Don José*.

En la posición de los brazos de *Carmen*, cuando están colocados sobre sus caderas o bien extendidos hacia atrás al nivel de los hombros, además de la sexta posición²⁹¹ que realizan sus piernas con la pelvis ligeramente proyectada hacia delante, recuerdan el gesto corporal global de un torero, una de las figuras del universo español aquí retratado e intrigante, irresistible para la curiosidad del extranjero que experimenta con las captaciones culturales que elabora.

²⁹¹ Posición de los pies unidos, uno junto al otro, en paralelo. en la danza clásica se utiliza como referencia a una posición neutral pero no utilizada en el baile. Esta posición se convirtió en referente del ballet una vez se adoptó coreográficamente por el estilo neoclásico de danza, siendo Georges Balanchine uno de sus más importantes exponentes. Roland Petit utiliza esta posición con frecuencia en su versión de *Carmen*.

Esta danza de *Carmen* correspondería a la variación o solo de la bailarina principal, aunque en el ballet de Petit hay más de una intervención en solitario de *Carmen*. En la estructura de un ballet clásico, los bailarines principales, hombre y mujer, los cuales suelen ser seres de rango social o jerárquico superior a la de los demás participantes- excepto sus padres, posibles reyes o reinas o aristócratas- interpretan un paso a dos, usualmente un *adagio*, una variación cada uno, excusa para mostrar el virtuosismo técnico al margen del argumento del ballet, y un baile una vez más en conjunto de carácter brioso y alegre a modo de cierre.

Carmen moldea su plástico cuerpo constantemente para encarnar a la gitana sensual que atrapa a *Don José* en un laberinto imposible de resolver para él. El único hilo conductor a una posible salida que encuentra el personaje es el que le lleva a asesinar a *Carmen* para vengar las que considera las traiciones de su amante.

Una vez más la circularidad se muestra en sus hombros, en los giros que realiza sobre su propio eje y sobre el eje de la habitación. Marca rítmicamente con sus zapatillas de punta las pulsaciones musicales, emulando así el zapateado característico de la danza española. Ésta se acaricia a sí misma y muerde su dedo índice, afirmando su corporeidad y potenciando la idea del poderío femenino como aquel supeditado a la insinuación sexual. Al finalizar su danza se crea un estado de tensión marcado por la música y señalando hacia la ventana, se crea un juego travieso y violento a la vez entre los dos. En el libro de Merimée así como en la ópera de Bizet encontramos continuas referencias a un canario, ave que *Carmen* utiliza metafóricamente para referirse a la debilidad de carácter de *Don José* y alude asimismo al color amarillo que contiene el uniforme del soldado antes de ser degradado en su profesión

militar. De esta manera comprendemos la presencia de una pequeña jaula con un canario dentro de ésta colocado junto a la ventana que forma parte de la escenografía de esta escena en la habitación en la obra de Petit.

José deja ver su carácter violento cuando sujeta con fuerza a *Carmen* de un brazo y ésta es lanzada contra el suelo. Luego la recoge del suelo con un gesto arrepentido típico de su comportamiento. Este enfrentamiento nos remite a la acción que aparece en la ópera, que narra la furia de *Carmen* cuando *Don José* le expresa que debe partir a unirse con los demás oficiales, temeroso de ser reprendido por desatender sus deberes. La danza a dúo sucede después; describe el acto de amor entre ambos. Ésta comienza con los personajes enfrentados, cara a cara pero con distancia entre ellos. Se acercan para unirse en una danza que denota fuerza y pasión en los movimientos. Existen acercamientos de los cuerpos de forma brusca, miradas constantes, además de otros instantes de tensión acentuados por el contrapeso de lenta cadencia que se produce entre ellos. *Carmen* se muestra desafiante con un gesto cortante y rápido de su barbilla hacia arriba, cuando *Don José* intenta sujetarle la cara, y éste intenta una vez más contener la rebeldía que *Carmen* expresa con pequeños gestos de retirada, como no queriendo ser poseída del todo.

La segunda parte del paso a dos se caracteriza por un alivio de la tensión en la estructura tanto musical como coreográfica, tornándose estos dos aspectos más líricos que la manera en que se desarrollaban anteriormente. *Carmen* y *Don José* viven en esta sección una forma de relacionarse, aunque aún apasionada, más amable y apaciguada.

En cuanto a estilo dancístico, el coreógrafo mantiene preceptos clásicos tales como pasos y *portés* propios del ballet aunque en repetidas ocasiones altera ciertos detalles que denotan la influencia de estilos de danza que ya a principios del siglo XX habían explorado formas de movimiento no permitidas en la danza clásica. Estos detalles que se muestran en la coreografía de *Petit son*, por ejemplo, ciertos gestos de las manos y la cabeza que se alejan de las posiciones clásicas básicas de estas partes del cuerpo, ciertas posiciones de las piernas en paralelo y no “*en-dehors*”²⁹² como es propio del ballet, o bien la forma en que *Don José* desciende al suelo para realizar movimientos solo o sujetando a *Carmen* que figuran en la danza moderna y no en la clásica.

El contacto de sus bocas para besarse es explícito y no insinuado, como en los ballets clásicos, si es que existe, los cuales exigen un pudor escénico que los caracterizan desde sus orígenes y cuyos fundamentos se sustentan en el comportamiento cortesano, raíz de la danza clásica.

Finalmente, esta escena termina con la llegada a la posada de los gitanos, quienes vienen en busca de *Carmen* y *José*, resumiendo rápidamente la historia original, para llevar a cabo uno de los *asuntos de Egipto*, y con *Don José* involucrado ya como parte del grupo de contrabando.

²⁹² Término que indica la rotación hacia el exterior de las piernas y la cual se produce en la articulación de la cadera.

4a. Escena: Asuntos de Egipto.

Como ya hemos visto en el análisis literario de *Carmen*, los *asuntos de Egipto* se refieren a los golpes de robo que realizaban *Carmen* y sus compañeros gitanos, integrantes todos de un grupo de contrabando. En esta escena *Don José* participará como uno de ellos, evidenciando lo que para él supone su deterioro moral causado en última instancia por *Carmen*. En el ballet esta reflexión de *Don José* no se encuentra en la superficie de los movimientos, pero es conocido por los textos de la ópera en que está basado y por la acción final de venganza podemos inferir que toma lugar en su interior.

Así, este bailable grupal continúa el desarrollo de los acontecimientos de la historia, situando a los personajes en un paraje oscuro decorado con ruedas de carreta, algunas colgantes, y una carpa roída al fondo del escenario iluminada por pequeños faroles de luz tenue. Cuando los bailarines entran en escena— dos hombres y una mujer cuyos personajes correspondientes al guión de la ópera no están identificados, *Carmen* y *Don José*— los tres primeros, utilizan gestos sonoros para indicar que deben hacer silencio, (contradictorio pues están haciendo ruido en realidad) un recurso no convencional en la danza clásica. Sus movimientos y gestos resultan humorísticos tal y como están estos tres personajes gitanos en el primer acto del ballet. *Carmen* y los demás se muestran cautelosos pero confiados en lo que hacen, mientras que *Don José*, con sus gestos, se muestra sorprendido y expectante, mirando todo a su alrededor, y el tema central de *Carmen* conduciéndolo a los actos deplorables se refleja en la acción de ésta de llevarlo de mano, guiándolo a la escena de la fechoría que están a punto de cometer. Mediante una pantomima al estilo de los ballets clásicos y sus respectivas *mise-en-scène*, gestos básicamente de los brazos y de la cara para

comunicar lo que quieren decir sobre la historia, los gitanos trasladan a *Don José* el sentido de lo que quieren que éste ejecute en este asunto, esto es, que acepte la navaja que le entregan como arma para asaltar y matar a quien se avecina. De esta manera se podrán hacer con el botín del hombre a quien atacan. *Carmen* ríe burlescamente, y sujetando la mano de *Don José* quien le descubre su hombro cubierto por una gran capa negra, sonrío maliciosamente. *Carmen* se retira y baja la mano de *Don José* que empuña la navaja e inmediatamente, éste extiende hacia arriba, decidido, la mano que sujeta el puñal. En este momento *Don José* mira fijamente la navaja, aquí se hermana con el arma que le hará cometer los actos que jamás pensó sería capaz de llevar a cabo. Danza brevemente el *leitmotiv* que ya hemos identificado con las acciones trágicas, sujetando el arma, afirmando su decisión de seguir la ruta que *Carmen* le ha trazado, matando así al hombre andante que se acerca a la escena y huyendo igual que los demás apresuradamente.

5a. Escena: Plaza de Toros. Muerte de Carmen.

La fiesta que se produce en la plaza de toros en donde *Escamillo* recibe el eufórico reclamo de sus admiradores, sumidos en el éxtasis colectivo, sirve de preámbulo al acto violento de la muerte de *Carmen*. Una vez más aquí ha intervenido la versión creada para la ópera de Bizet. Esta atmósfera festiva para recibir un asesinato en escena pretendía por parte de sus autores fundir tragedia y fiesta de manera que el acto terrible se diluyera con el bullicio del colectivo. En el texto de Merimée sin embargo, la muerte de *Carmen* ocurre en el infinito espacio vacío que proporciona a los protagonistas la solitaria sierra andaluza en cuyas faldas se ahoga el quejido de *Carmen*.

La marcha del *Toreador* reúne un gran grupo de bailarines que interpretan la gente del pueblo de Sevilla que asiste a la plaza de toros. Realizan formaciones unas veces simétricas y otras asimétricas, y enseguida las rompen para continuar el movimiento ágil sobretodo el escenario. Las mujeres visten los corsés y las faldas de estilo can-can como en la primera escena, pero con una falda larga añadida, llevan todas un abanico en la mano y sus mallas y zapatillas de puntas son negras.

El personaje de *Escamillo* carece de la solemnidad que transmiten los movimientos y gestos de don José. Éste parece más bien un hombre que se jacta de su popularidad y disfruta de los halagos que le rodean. La danza de *Escamillo* introduce al personaje en la obra, quien aparece por un breve lapso de tiempo. Interpreta unos gestos que le caracterizan, y que se alejan de los códigos clásicos para identificar a un personaje, como son un movimiento de su cabeza hacia delante y hacia atrás de forma percutiva, una sucesión de pasos ágiles hacia delante del escenario colocando un pie delante del otro en rotación *endedans* o los apoyos que realiza sobre el pie sobre el talón y no sobre los metatarsos como se acostumbra en la danza clásica. Su intervención apenas dura un minuto, el tiempo suficiente para establecer, mediante un gesto sí característico del ballet, llevar su mano al pecho y extenderlo luego hacia *Carmen* queriendo expresar amor, que existe un intercambio de emociones entre él y *Carmen*, lo que justifica la entrada de *Don José* a continuación en escena que nos comunica que ha sorprendido a *Carmen* en su traición. Esto despierta su sentimiento de ira y la sensación de haber sido burlado por su amante los cuales le provocan enfrentar a *Carmen* y la necesidad de vengar la traición. Volvemos a escuchar el *leitmotiv* trágico y *Carmen* y *Don José* quedan una vez más con sus cuerpos enfrentados en el escenario, podríamos decir, en un *leitmotiv* coreográfico que habíamos apreciado en la escena de la habitación y que acompaña

al musical, después de haber intentado el protagonista besar a *Carmen* y ésta haberlo rechazado con claros signos de sus expresiones gestuales. El coreógrafo establece un careo entre ambos personajes los cuales utilizan posturas corporales de claras referencias animalescas, que nos remiten al embiste de un toro ante su contrincante. Primero se acercan cautelosa y lentamente, luego sus cabezas se apoyan una contra la otra, sobre sus coronillas, y luchan generando la tensión que provocan las fuerzas encontradas. A continuación *Don José* sujeta el cuello de *Carmen* y la traslada violentamente de un lado del escenario al otro; *Carmen* se resiste, lo empuja con fuerza e intenta alejarlo de sí misma. Esta sucesión de movimientos va sustentada por una pausa en la música de Bizet que se sustituye por un motivo percutivo y repetitivo que va en *crescendo* según se dispara la tensión en la lucha de los personajes. Esta secuencia rítmica alcanza su mayor intensidad mientras que *Carmen* efectúa un *manège*²⁹³ de saltos en giro, y *Don José* marca el centro del círculo alrededor del cual gira *Carmen*, el vértice que nos atrae a su *pasión frustrada*²⁹⁴. Estos dos torbellinos, se atraen finalmente en un encuentro fatal en el cual *Carmen* es atravesada por la navaja empuñada por *Don José* y nuevamente la música que corresponde al *finale* de la obra de Bizet continúa sustentando la narración de la muerte de *Carmen* en manos de *Don José*, quien expresa un irónica lamentación en torno al acto recién cometido,

JOSÉ

Me pueden detener... la he matado...

(Aparece ESCAMILLO por las escaleras de la plaza... José se lanza sobre el cuerpo de CARMEN.)

¡Oh, Carmen mía!

²⁹³ Término francés, parte del vocablo de danza clásica, que se refiere a la ejecución de una serie de pasos, generalmente saltos o giros, efectuados en círculo alrededor del espacio escénico.

²⁹⁴ McCLARY, Susan: *Carmen*, cit. p.109.

¡Mi adorada Carmen!²⁹⁵

En el caso de esta creación coreográfica de Roland Petit, el coreógrafo concibe el final con la imagen de una lluvia de sombreros de tipo español que cubren la escena y la depravada y perversa imagen de Don José acariciando el cuerpo muerto de Carmen.

6.2.3. *Carmen*: Alberto Alonso

El siguiente análisis coreográfico será aplicado a la obra *Carmen* del coreógrafo cubano Alberto Alonso. Sobre esta reinterpretación de *Carmen* estableceremos dos partes, puesto que Alonso realizó una primera versión coreografiada para la bailarina rusa Maya Plisetskaya y el Ballet del Teatro Bolshoi, estrenada en abril de 1967 en Moscú, a petición de ella misma, y la cual Alonso comenzó a elaborar con el Ballet Nacional de Cuba, país en el que se desempeñaba como creador. Once meses más tarde, se estrenó en Cuba con un elenco de bailarines liderado por Alicia Alonso. En este segundo estreno observamos ciertos cambios en cuanto a las cualidades interpretativas que diferencian la caracterización entre las dos primeras bailarinas, hasta arreglos de vestuarios y coreografía, entre otros, mas no variando el estilo de los lenguajes coreográficos y la esencia simbólica de los elementos teatrales, materiales y humanos, que conforman el ballet. Por esta razón de importancia vital, tomando en cuenta la enorme repercusión de este ballet en el ámbito de la danza, consideramos fundamental analizar las versiones interpretadas en el rol principal de *Carmen*, primero cronológicamente por Maya Plisetskaya y después por Alicia Alonso.

²⁹⁵ HALÉVY, Ludovic & MEILHAC, Henri: *Carmen*. Libreto de la «ópera cómica» de Georges Bizet, en cuatro actos, adaptación de la novela de Merimée, incluido como anexo en la edición de *Carmen*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, p. 269.

Las circunstancias en que surgieron ambas versiones sobre *Carmen* se dieron en un ámbito de conexiones retroalimentadas. Sobre la primera debemos señalar que Alberto Alonso visitó la U.R.S.S. en el año 1965 y en un encuentro con Plisetskaya la bailarina le propuso la creación del ballet *Carmen*. La interconexión surge en que Alonso comenzó entonces el montaje coreográfico en Cuba, a modo experimental, con el Ballet Nacional de Cuba, dirigido por Alicia Alonso, y contando con ella misma para el personaje principal, *Carmen*.

En el año 1966, durante otra estancia en la U.R.S.S., continuó el montaje con Plisetskaya, y al regresar a Cuba hizo lo mismo con la versión cubana ya empezada. De esta manera se hizo posible que la obra se estrenara tanto el 20 de abril de 1967 en Moscú, como el 1 de agosto de 1967.

Por otro lado, y sumergiéndonos ya en el espectro artístico de la obra coreográfica, cabe hacer un señalamiento en cuanto a la gran riqueza que como veremos han otorgado a la compleción de este ballet lo que pudieron haber infundido al ballet los temperamentos propios de dos bailarinas, tan distantes en términos de procedencia y herencias culturales, mas unidas en la universal herencia de la danza.

La primera representación de *Carmen* que ofrecemos fue analizada igualmente desde una fuente digital, DVD, y cuenta con el elenco original de la puesta en escena en Rusia en el 1967. La segunda, también cuenta con el elenco original de su representación en la ciudad de La Habana, Cuba. A continuación mostramos las fichas técnicas de ambas realizaciones

artísticas para dar paso al análisis de las mismas, separadas en dos partes para facilitar la diferenciación en la lectura.

I. Carmen Suite (Primer Estreno).

Ficha Artística:

Coreografía: Alberto Alonso.

Música: Arreglo del compositor Rodion Shchedrin sobre la música original de Georges Bizet.

Estreno: Teatro Bolshoi, Moscú, 20 de abril de 1967.

Diseños: Boris Messerer.

Intérpretes:

Carmen: Maya Plisetskaya.

Don José: Nikolay Fadeiecev.

Torero: Sergey Radcenko.

Corregidor: Aleksandr Lavreniuk.

Destino: Natalya Kasatkina.

Dos bailarinas: Natalya Risgenko; Valeria Kohanovskaya.

Ballet del Teatro Bolshoi.

Carmen Suite (Primer Estreno).

1ª Parte

La primera imagen ante nuestros ojos es un cuadro, a modo de tríptico en la parte central, en el que dos bailarinas, Natalya Kasatkina y Valeria Kohanoyskaya, adornadas con ciertos detalles que aluden a la típica imagen de la mujer española, sentadas sobre dos sillas de madera, al igual que el hombre, el Magistrado, que se encuentra entre ellas dos, presidiendo el centro de la línea de espectadores. El *maillot* que visten es de un colorido y fuerte naranja y una gran flor blanca corona sus cabezas. El resto de esta primera impresión, seguida por la cámara que hace el recorrido de la imagen, nos muestra que el tríptico forma la parte central de un artefacto semicircular de madera, las gradas, que rodea el fondo del escenario y forma parte del diseño de una plaza de toros en cuyo espacio de ruedo se desarrollarán todas las acciones, encuentros y desencuentros de esta historia coreografiada. En ese trío de personajes de la sección central también podemos identificar una forma triangular trazada desde las piernas extendidas hacia los lados exteriores de las bailarinas cuyas líneas establecen una continuidad por su cuerpo hasta que se encuentran en el punto central establecido por la cabeza del Magistrado que ocupa el centro, alegoría del cuadro de pasiones desatadas por la trilogía de los personajes *Carmen*, *Don José* y el *Torero*.

Sobre la estructura de madera, a ambos lados del tríptico central, se encuentran bailarines sentados en sillas de madera también, espectadores, todos con una máscara blanca que cubre sus rostros. Este detalle adelanta un tema central que se encarna en el personaje del *Destino* y que otorga una importancia preponderante a la muerte, puesto que musicalmente está siempre

presente y se insinúa a lo largo de toda la composición, tanto en la partitura original de Bizet como en la adaptación de Shchedrin.

En el centro de la plaza se sitúa *Carmen* como eje central de la imagen total. Está vestida con *maillot* y falda muy corta, negros, de formas clásicas, y lleva en el tope de su cabeza una flor roja, como las bailarinas que se encuentran sobre la estructura escenográfica del fondo. Al comenzar su danza con el segundo movimiento musical tras la *Introducción* de Shchedrin, sus piernas y brazos sobretodo marcan acentuadamente los ritmos y se aprecian las formas del gesto de sus manos que perdurarán a lo largo de la caracterización del personaje de *Carmen*: manos que eliminan las suaves curvaturas de la posición clásica para dar paso a unas manos de líneas rectas y dedos estirados, más fuertes, menos endebles. Otros gestos corporales identificativos de *Carmen* mediante sus expresiones y actitudes corporales, y que se mostrarán en sus danzas durante el desarrollo de la obra, son el apoyo de las manos en las caderas, movimientos laterales de las caderas, poses en apertura de piernas muy amplia, acentos rítmicos con las zapatillas de puntas, como un zapateado en puntas, como hemos visto ya que ocurre en la coreografía de Petit.

En las secuencias de movimientos que se suceden en esta primera intervención de la bailarina podemos apreciar una diversa injerencia de elementos que apuntan a preceptos de la danza moderna y que poco a poco han ido ampliando los recursos del vocabulario utilizado en coreografías danzadas eminentemente por intérpretes de formación estrictamente clásica, como lo ha hecho aquí el coreógrafo Alberto Alonso. Además reconocemos en dichas secuencias la influencia de gestos y estructuras de pasos provenientes de la tradición de la danza española adaptados para el baile en zapatillas de puntas, lo cual resulta lógico dados,

primero, la temática española de la obra, y segundo, la propia formación del coreógrafo que incluye la danza española, además de la clásica, y de la empresa personal de escudriñar en las raíces populares de su cultura, en propias palabras del coreógrafo, “buscar una síntesis danzarina formal, una expresión, una manera cubana, nuestra, de expresarnos danzariamente”²⁹⁶.

Vemos apoyos, en los entrepasos de la bailarina, sobre los talones, característica que no existe en la danza clásica, excepto en las danzas de carácter que forman parte de los ballets clásicos, puesto que la norma académica establece que al trasladarse los bailarines caminando de un espacio a otro deben hacerlo sobre los metatarsos del pie y no pisar con el talón inicialmente como solemos hacer al andar cotidianamente. Otra posición inexistente en el vocablo clásico es la flexión dorsal del pie²⁹⁷. En la danza clásica, siempre que un pie no esté apoyado en el suelo se encuentra en posición de flexión plantar²⁹⁸. Lo mismo sucede en cuanto a la rotación de las piernas, con las posiciones en paralelo. La posición base de las piernas es una rotación de 180° según las pautas de las metodologías de la danza clásica, sin embargo, a lo largo de la obra identificamos repetidamente la utilización de las posiciones de las piernas en paralelo además de la rotación *endehors*²⁹⁹.

²⁹⁶ BUSTAMANTE, Mayda: *Alicia Alonso en Carmen. Mito y leyenda*, Barcelona, Ediciones Cumbres, 2014, p. 134.

²⁹⁷ CALAIS-GERMAIN, Blandine: *Anatomía para el movimiento, Tomo I*, Barcelona: Los Libros de la Liebre de Marzo, S. L., 1994, p. 260. Según el autor, se trata del “movimiento hacia el dorso del pie”, llamado también *extensión*.

²⁹⁸ CALAIS-GERMAIN, Blandine: *Anatomía para el movimiento: Tomo I*, cit. p. 260. Según el autor, se trata del “movimiento hacia la planta del pie”, llamado también *flexión*.

²⁹⁹ CALAIS-GERMAIN, Blandine: *Anatomía para el movimiento: Tomo I*, cit. p. 11. Se trata de la rotación externa del miembro en cuestión. Es externa porque se aleja de la línea media del cuerpo.

El *Primer Intermezzo* introduce la figura del *Magistrado*, que en la segunda versión de Alonso será *Zúñiga*, quien inicia esta próxima secuencia. Sobre la estructura que enmarca el semicírculo escénico fijado, permanecen los personajes del coro que usualmente acompañarán las intervenciones del personaje *Magistrado*. Son todos hombres ataviados con pantalón y camisa negros, y sus rostros están desdibujados en la mitad por pintura blanca a modo de máscara. Éstos saltan al escenario y después de una corta secuencia de movimientos introductorios de esta sección, salen de escena, justo en el momento en que entra *Don José*, también como *el Magistrado*, por primera vez, y el *leitmotiv* musical que anuncia la muerte y que se asoma repetidamente en diversos instantes de la obra acompaña el dueto de *Don José* y *el Magistrado* que ahora se inicia. El *Magistrado* se desempeña como el símbolo del orden social, incluso personal, al cual *Don José* desea mantenerse suscrito, bajo la ley que rige su sociedad y bajo el valor de la honradez a los que siempre ha aspirado. Este símbolo actúa sobre el personaje como una conciencia de la cual *Don José* se aleja cada vez más y de la cual acaba rehuendo dada su incontrolada inclinación a elegir cualquier camino que le permita poseer a *Carmen*. En la obra de Alonso se muestra más bien como una dócil víctima que como un verdugo, dado el asesinato de *Carmen*, es decir que no puede evitar salir del camino que le lleva a su propia destrucción por el amor que siente por *Carmen*.

La simbología que el color amarillo acompaña al personaje de *Don José* desde que Merimée concibió dicha relación entre uno y otro también es recogida en el personaje de *Don José*, quien se nos presenta vistiendo uniforme de soldado con chaqueta de color amarillo y pantalón negro, aludiendo así tanto a las sugerencias acerca de los antecedentes militares del soldado que Merimée distinguió en su obra y que se refieren al regimiento de los *Dragones*

de *Almansa* al que se unió *Don José* en la novela, como a la sugerencia de *Carmen*, al llamarle *canario*³⁰⁰, sobre la debilidad de carácter de su amante.

Don José y el *Magistrado* continúan danzando el movimiento *Cambio de Guardia* y como señala este título del movimiento musical, la danza refleja el carácter marcial que distingue a ambos personajes. Sus cuerpos conservan la rectitud que exige su profesión y que caracteriza a los soldados, siempre atentos a las órdenes que reciben y alertas ante cualquier peligro. Se incorpora el andar que distingue a los miembros de un ejército y los giros de su cuerpo para cambiar su orientación en el espacio se producen de forma rápida y precisa.

El *Magistrado* desaparece de la escena e irrumpe *Carmen* quien se dirige directa y decididamente hacia *Don José* y éste no parece responder fácilmente a las llamadas de atención de la gitana, más bien las ignora. En la interpretación de *La Habanera*, *Carmen* lo mira sonriente y su cuerpo desprende sensualidad pues intenta seducirlo. Incluso ella toma las riendas de la acción de seducción, y no al contrario como se esperaría, y le aborda físicamente. Entonces *Don José* se ve obligado a sujetarla en su danza pero en unos instantes ella se escurrirá de entre sus manos. Apreciamos la resistencia de *Don José* en su intento de mantener su actitud inerte, pero *Carmen* danza para él, pues es su cuerpo su medio expresivo y a él lo vemos vacilar, luchando contra la tentación, y *Carmen* termina su danza arrojándose a los brazos del soldado.

En este momento las dos personajes femeninos anónimos establecen un puente entre *La Habanera* y la próxima situación que se nos plantea. Éstas ejecutan las secuencias de

³⁰⁰ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 151.

movimiento más de forma mecánica que expresiva, sobretudo sus rostros se muestran ajenos a gestos emotivos. El cuerpo de hombres anónimos con máscara blanca, del ejército del destino, y el *Magistrado*, también se acoplarán a esta danza. Éstos en conjunto crean un clima de tensión, así como lo crea musicalmente el movimiento *Escena*, que viene acompañando a *Don José* desde que ha conocido a *Carmen*, debatiéndose éste entre el mundo que ha elegido para sí y el mundo nuevo que *Carmen* le sugiere. *Don José* se une a esta danza de sus fuerzas interiores en conflicto y que desembocará en el enfrentamiento entre los elementos que conforman la dicotomía universal, en lucha desde antaño, y que ha regido aspectos esenciales de las culturas: Hombre-Orden/Mujer-Caos. *Carmen* se enfrenta entonces al dúo de bailarinas que entran precipitadamente en medio de las acciones dramáticas, como desafiando al siempre presente destino. Interviene como un torbellino, revolucionando con sus enérgicos movimientos y recorridos espaciales esa configuración ordenada, pero a punto de flaquear, que le precede. *Carmen* cae en brazos del *Magistrado* y bruscamente se aparta; queda claro que éste es uno de los hombres de la obra que no entra en el conflicto pasional en juego dado que *Carmen* no presenta interés en él; solo *Don José* y el *Torero* despiertan su interés. Entonces, una de las bailarinas del destino presenta delante de *Carmen* una máscara blanca y *Carmen* le asesta un golpe pues no permite ninguna imposición, incluso las de los vaticinios que ella, por ser gitana y por tanto suele coquetear con las artes adivinatorias, intuye perfectamente.

A partir de aquí se inicia el encuentro entre *Don José* y *Carmen* que los conduce al vertiginoso recorrido vital que acelera las desgracias que les acontecerán. Comienza, en este paso a dos, a relacionarse corporalmente, *Don José*, quebrantando la rigidez marcial que le impedía ceder a sus impulsos, y *Carmen*, afianzando el juego seductor que ya había iniciado

desde su primer encuentro con el soldado. Finalizando el paso a dos, *Carmen* lanza un beso a *Don José* de lejos, y se despide del soldado, se le escapa, y éste, interpreta a continuación una danza en solitario que corresponde al *Segundo Intermezzo* musical, en la que se muestra el espacio interior, antes oculto y más reprimido que libre, del personaje. En las emociones en movimiento descritas a través de los gestos de sus manos, de su rostro y todo su continente corporal, identificamos un desconcierto ante la inquietante retirada de *Carmen*, como metáfora de la imposibilidad de poseerla, no solo en el sentido físico de ese momento en particular, sino en un sentido más amplio que abarca incluso lo que está por suceder. Al quitarse el sombrero al comienzo de la danza, *Don José* se despoja de su muro de contención y nos brinda una pista sobre el desmoronamiento de esa armadura impenetrable que *Carmen* ya ha comenzado a desarmar. Al desconcierto le acompaña una apertura de ánimo a las emociones- pasión o amor- que *Carmen* está provocando en *Don José*. Su cuerpo se expande y experimenta una liberación de su cuerpo que contrasta con la rigidez mostrada hasta ahora. *Don José* permite que sus brazos se abran y da paso a las fuerzas exteriores que le producen la necesidad de moverse para proyectar su sentir.

2ª Parte

La segunda parte de este ballet en un acto nos muestra una configuración semicircular, al pie de la estructura escenográfica del fondo del escenario, en la que todos los bailarines del coro están sentados en taburetes; las dos bailarinas dividen el centro de la formación. El resto de los bailarines marcan con palmas y pies un ritmo al compás del cual el dúo de bailarinas ejecutan sentadas una serie de movimientos que acompañan las acciones percutivas de los hombres.

Aunque el ritmo no es propiamente un compás flamenco, la atmósfera de estas acciones evocan elementos del estilo de danza que acontece en un cuadro flamenco, posiblemente en este caso, una taberna; la ambientación además, con unos faroles de luz tenue, que cuelgan sobre la escena. Además de ejemplarizar un acto de propio de la forma en que se configura una escena de danza flamenca- marcar el ritmo con las palmas y los pies- las dos bailarinas marcan sobre las puntas con sus zapatillas acentos rítmicos que les ofrece la escena. El movimiento *Bolero* comienza cuando finaliza la actuación rítmica de los bailarines. Los enmascarados bailarines se acoplan a la rítmicamente compleja danza de las dos bailarinas, por la velocidad y dificultad técnica de los movimientos, estableciendo así el *entre*³⁰¹ de esta segunda escena de la obra.

Carmen se asoma a ver la ceremoniosa entrada del *Torero* al centro del ruedo, y a estas alturas del análisis de la obra de Alonso. consideramos pertinente destacar ciertos gestos corporales que se han ido repitiendo y convirtiéndose en recursos coreográficos identificativos de los personajes, y se han configurado como leitmotivs esenciales a la historia y a la percepción del espectador para recrearla según ésta se desarrolla.

El *Torero* presenta, en esta danza introductoria de su personaje, la forma de estar de sus brazos semejante a la de todos los demás personajes masculinos de la obra, esto es, los brazos

³⁰¹ Término con el cual se designa tradicionalmente la danza que inicia una estructura determinada de un ballet clásica. Por ejemplo, el *entrée* puede ser la primera escena bailada de un ballet o también, la escena bailada que inicia la suite de danzas que componen el *Grand Pas*, en el que destacan sobretodo la pareja de personajes protagonistas. El *Grand Pas* es esa suite dentro de un ballet clásico iniciada por el *Entrée* como introducción, en el que puede intervenir un cuerpo de baile, le sigue el *Adagio*, paso a dos del bailarín y bailarina principales del ballet, las variaciones en solitario tanto del bailarín principal como de la bailarina y finaliza con una *Coda*.

ligeramente flexionados en el codo, colocados firmemente a los lados del cuerpo con las manos y dedos estirados y adheridas las palmas a los muslos en muchas ocasiones de reposo de los brazos. Sin embargo, a este personaje le identifican más aún las formas que se han rescatado de los movimientos implicados en la profesión de esa figura tan popular para la cultura francesa del siglo XIX, el torero, y que Alonso ha trasladado desde el quehacer taurino hacia el discurso corporal del personaje *Torero*, no en un modo realista, sino como forma de impregnar los movimientos del bailarín de la esencia que evoca la pose, la fuerza, la virilidad, en resumen, la forma de estar de un torero.

Por otra parte, los bailarines masculinos que forman el coro del semicírculo que enmarca las danzas que ocurren a lo largo de esta escena, mediante una forma corporal mantenida en repetidas ocasiones, pretende acercarlos a las figuras que compondrían un cuadro flamenco. Esta forma es, sentados con una separación amplia entre las piernas, y las manos se apoyan, en rotación interna, sobre las rodillas. El dúo de bailarinas que se mantiene de pie mientras perdura la danza de introducción del *Torero*, también sostienen una pose que tipifica las mujeres de este ballet, incluida *Carmen*.

Por último, *Carmen*, mientras observa danzar al Torero, mantiene una posición que, si bien se encuentra ésta sentada, no es una forma usual de hacerlo, y que identificamos que sucede en varias ocasiones pues también es una forma de estar de *Carmen*, atenta, desafiante, sensual, y para la apreciación de esta referencia, preferimos recurrir a la figura aquí señalada para aprehender esta presencia de la protagonista de esta historia.

El *Torero* se muestra en sus movimientos y actitudes, esos mensajes en silencio de su ser, muy seguro de sus atributos seductores, acorde con el atractivo que esta figura masculina española solía despertar en las mentes finiseculares que recreaban un exotismo ajeno a sus ordenadas y cívicas vidas. Finalmente *Carmen* se une a la danza del *Torero*, iniciándose así un paso a dos en el que predominan las maniobras del bailarín sobre el cuerpo de la bailarina para llevarle de un punto a otro, o para sostenerla en complicadas posiciones fuera del eje que supone el apoyo sobre una zapatilla de punta. La danza en general es pausada y los movimientos pasan de unos a otros marcados por el tempo imperante de la sección musical de Shchedrin, "*Torrero y Carmen*". En una pausa que se establece musical y coreográficamente, entendemos que *Don José* está presenciando la correspondencia amorosa entre su amante y el *Torero*. Su presencia dará paso a la interrupción del idilio entre estos dos personajes y a través del *leitmotiv* musical, que hemos ya identificado en los análisis anteriores como augurio de la muerte, se produce la separación. Se produce entonces una danza de los tres personajes masculinos alrededor *Carmen*, porque en torno a este epicentro femenino es que se gestan las sacudidas que destruyen sus vidas.

En el *Adagio*, *Carmen* se dirige a *Don José*, el único de los tres hombres que ha quedado en escena, y lo hace amable y sonriente, queriendo convencer al derrotado soldado, que permanece sentado, con el cuerpo encorvado y vencido, de olvidar el asunto que le provoca ira y celos. En este paso a dos *Carmen* y *Don José* se comunican en repetidas ocasiones al unísono en sus movimientos y respuestas corporales, tanto así, que finaliza esta danza con las notas musicales meciendo la imagen de *Carmen* deslizándose hacia el suelo mientras los amantes se aferran el uno al otro en un abrazo. Identificamos más bien a una pareja enamorada que una mujer y un hombre unidos solo por una atracción sexual, y entonces aquí

se presenta la dimensión del amor entre los dos que no existe en la obra originaria de Merimée, aunque sí manteniendo el carácter de insumisión que *Carmen* defiende por encima de su propia vida. Esta ensoñación sentimental no durará por mucho tiempo pues *Carmen* procede, en la secuencia que sigue, a lanzar las cartas y leer su suerte, lo cual trae consigo la introducción del personaje *Destino*, que determina las tragedias que se han venido anunciando de diversas maneras.

De esta manera, la parte más dulcificada, por así decirlo, del amor entre *Carmen* y *Don José* termina, como hemos dicho, cuando interviene ya el personaje *Destino* y vuelven a estar presentes los tres hombres en disputa por *Carmen*: el *Magistrado*, también como símbolo de la lucha de conciencia de *Don José* entre el orden y el caos, el *Torero* y el propio *Don José*. *Carmen* va pasando de uno a otro, intercambiando con ellos instantes de comunicación y el *Destino*, como una sombra negra de muerte, se pasea entre todos.

La flor de *Carmen* ha cambiado de roja a blanca y las mangas de su vestuario son de una transparencia en lugar del color negro que antes llevaba, y *Don José* ha dejado ya su chaqueta amarilla de soldado para vestir una roja, identificando así al personaje con el tono cálido del mundo de *Carmen*, y sabemos entonces que ha abandonado su rol de soldado por fuerza de las decisiones que ha tomado, aunque para efectos de la configuración de la historia para él ha sido inevitable, es decir, que ha carecido de voluntad para decidir su destino. *Carmen* se muestra atraída por el *Torero* quien la retiene mientras que los otros dos intentan interponerse. Vemos a *Don José* deshaciéndose bruscamente de ciertos gestos del *Magistrado* de sujetarlo por los hombros, como queriendo aún dominarlo en calidad de superior en el plano militar del que *Don José* ya no forma parte. El *Destino*, mujer vestida en su totalidad,

incluso sus zapatillas de puntas, de negro, lleva el rostro cubierto de blanco, y este ser caracterizado de forma tenebrosa y de manera que no llaman la atención sus colores ni sus vestiduras, porque al fin y al cabo no distingue entre gitanos o soldados a la hora de hacerse presente, acaba arrojando a *Carmen* a los brazos de *Don José* determinando que viene a cumplir la desgracia que se ha venido anunciando desde el comienzo de la obra dando paso a la última escena de la obra de Alonso, y *Don José* se coloca una máscara blanca marcado también por los designios del *Destino*. No en vano este movimiento musical en algunas ediciones discográficas se denomina *Profecía*, y en otras *Adivinación del futuro*.

3ª Parte

En la escena siguiente, *Finale*, volvemos a estar ubicados en la plaza de toros y esta vez presenciamos primero una danza interpretada en solitario por el personaje *Destino*, a veces interrumpida la melodía que alude al *Torero*, y que escuchamos a través de la marimba, por el conjunto de cuerdas que en un tono grave enfatiza que la muerte preside los acontecimientos. A la iluminación más fría del final de la segunda parte, ésta se torna cálida y acorde con las emociones que se desprenderán de las violentas acciones dramáticas. En esta ocasión esta mujer es un toro que irrumpe en el ruedo de manera tempestuosa y enérgica, recorriendo el territorio circular en el que se concentran las luchas vitales y coronando su cabeza con las formas angulares de sus brazos como si de sus cuernos embistiendo se tratara. El *Torero* hace su entrada en el ruedo y se inicia un dueto que, como en la faena taurina tradicional, el toro y el torero se enfrentan en el afán de cada uno de escapar a la muerte, en el caso del hombre para vencer y en el caso del animal, por el puro instinto de supervivencia. El uno representa el peligro para el otro. El *Destino/Toro* es, además, una representación alterna, *alter ego*, de

Carmen en esta obra: una mujer que libra su lucha con bravura pero destinada a ser la antagonista de su contraparte masculina y en cierto modo, verdugo también de sus amantes, en el caso de *Don José* por condenarse a sí mismo tras asesinar a *Carmen*, en el caso del *Torero* por ser asesinado por los celos de *Don José*, y en el caso de *Carmen*, por perseguir la muerte sabiendo que sus determinaciones le llevarían a ello. En la actuación del *Torero* con respecto al *Destino* reconocemos movimientos semejantes a los propios de la tauromaquia, arte con el que se identifica el personaje vestido ya con el traje lujoso propio para el evento en la plaza, y de color rojo intenso. *Carmen* entra velozmente en el ruedo coincidiendo con un notable cambio musical, y se encuentra con *Don José* y éste, intentando retenerla de cualquier manera, la sujeta fuertemente pero *Carmen* quita bruscamente sus manos de su cuerpo. En este conflicto final se unen en el ruedo *Carmen*, el *Destino*, el *Torero* y *Don José*.

Los contrariados personajes manifiestan la última batalla en sus enérgicos y desbocados movimientos hasta el momento en que *Carmen* es separada del torero por *Destino* y lanzada por fuerza de ésta hacia *Don José*, siendo apuñalada finalmente por su amante. El *Destino* se desploma al suelo igual que *Carmen*, esta última no sin antes insistir en su gesto corporal que la identifica, con sus brazos alzados como cuernos como el toro que yace apuntalado a los pies del vencedor, el *Torero*. Dos imágenes predominan este desenlace y que enfatizan la analogía entre la pugna de los personajes *Carmen*, como naturaleza caótica y salvaje, y *Don José*, como domador, y el combate a muerte que se sucede en una plaza de toros: el *Destino/Toro* muerto a los pies del *Torero* y *Carmen* muerta a los pies de *Don José*. Culmina el ballet entonces con la mirada de *Don José* clavada en el horizonte y manchada su camisa por la sangre de *Carmen*, el círculo de la vida trazado por el cenital imperante en esta escena final se desdibuja en una penumbra casi total y los espectadores de la plaza bajan desde las gradas,

con sus máscaras blancas resaltando en sus rostros sobre la oscuridad, para cerrar este capítulo trágico de la obra de Alonso inspirada en el insigne personaje de Merimée.

II. Carmen Suite (Segundo Estreno).

Ficha Artística:

Coreografía: Alberto Alonso.

Música: Arreglo del compositor Rodion Shchedrin sobre la música original de Georges Bizet.

Estreno: Gran Teatro de La Habana, Ciudad de La Habana, 1 de agosto de 1967.

Diseños: Salvador Fernández.

Intérpretes:

Carmen: Alicia Alonso.

Don José: Azari Plisetsky.

Escamillo: Roberto Rodríguez.

Zúñiga: Ceferino Barrios.

Destino: Josefina Méndez.

Director de Orquesta (Estreno): Manuel Duchesne Cuzán.

Director largometraje: Víctor Casaus.

Ballet Nacional de Cuba.

1ª Parte

La primera diferencia evidente con respecto a la primera versión de la creación *Carmen* de Alberto Alonso es el vestuario del personaje femenino central. Éste se moderniza, dejando de lado el clásico atuendo compuesto por *maillot* y falda de cortes tradicionales. *Carmen* viste ahora una malla de cuerpo entero de un color semejante al color de la piel y unas piezas de color rojo cubren su pecho y área pélvica sugerentemente, ante lo cual, y respondiendo a las impresiones que la bailarina Alicia Alonso experimentó ante el lenguaje coreográfico e interpretativo que se le presentaba, expresó la intérprete en cuestión: “Para muchos fue una sorpresa verme interpretar un personaje así, tan alejado de las etéreas y espirituales heroínas de los ballets románticos y clásicos.”³⁰²

Flecos y detalles rojos adornan el vestuario, y que por su soltura y caídas se mueven graciosamente al compás de los movimientos sinuosos y dinámicos de la bailarina. Una larga y negra cabellera está anudada de un lado de su cabeza, retomando así la importancia de uno de los atributos a destacar que señaló Merimée, al describirlo en palabras del viajero/narrador como un pelo “negro, con reflejos azulados como ala de cuervo, largo y brillante”³⁰³.

En cuanto al diseño escenográfico, apreciamos la misma estructura de madera con las sillas de espectadores, que simbolizan a la vez una especie de jurado del ruedo de la vida,

³⁰² ALONSO, Alicia (autora) & SIMÓN, Pedro (selección): *Diálogos con la danza*, Madrid, Editorial Complutense, 1993, p. 68.

³⁰³ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. pp. 49-50.

presidido por el personaje de Zúñiga³⁰⁴— *Magistrado* o *Corregidor* en la versión del Teatro Bolshoi de 1967— y creado por Messerer, y una gran tela con el dibujo de la cabeza de un toro, delineada en negro, primitivista en las formas de su expresión pictórica, y carácter heredero de las nuevas corrientes modernistas que impregnaban a las artes plásticas y que aquí se perciben, que se desprende de lo alto del escenario sobre la plaza.

Los espectadores enmascarados, hombres y mujeres, observan la primera intervención de *Carmen*, ejecutando ciertos movimientos mecánicos que se van congelando en poses retenidas por variados lapsos de tiempo.

En segundo término, hay una clara diferencia coreográfica en cuanto a la composición de los pasos y en el tempo musical, más lento, que se elige para su interpretación. En este sentido se le ofrece más tiempo a la bailarina para mostrar ciertos detalles de virtuosismo técnico como el control y el dominio de equilibrios en los movimientos que ejecuta, además de la contundencia y carácter terrenal propios de la capacidad interpretativa de la que impregna a *Carmen* la bailarina Alonso. También apreciamos un alto grado de sinuosidad, desparpajo elegante y soltura curvilínea en la interpretación de Alicia Alonso, en la amplitud y arrojo de sus posturas y gestos agitanados, es decir, más lejanos de lo que representa el decoro clásico de la danza. Es importante destacar la temprana influencia de la danza española a la que estuvo expuesta la intérprete como espectadora así como en su formación, y

³⁰⁴ En la primera versión del coreógrafo Alonso este personaje se señala, en los créditos de la versión en DVD estudiada, interpretada por Maya Plisetskaya, como el *Corregidor*. En algunas referencias se le llama también *Magistrado* y encarnaría una figura de rango en la sociedad representante del orden y de las expectativas de comportamiento, juez moral de *Carmen* en términos de sus desobediencias e insolencias para con lo que se esperaría de una mujer de su época.

en su evidente arraigo al carácter latino, mediterraneizante, que distingue su interpretación.

Ella misma señala que:

A finales de la década de los años veinte mi familia viajó a España, y mi abuelo, un santanderino radicado desde muy joven en Cuba, pero lleno de añoranza por todas las cosas de su tierra, nos pidió a mi hermana y a mi que aprendiéramos algunos bailes regionales, porque ese sería el mejor regalo para él cuando regresáramos a La Habana. En Jerez de la Frontera y en Sevilla tuvimos profesoras muy buenas que nos enseñaron la sevillana, la malagueña, la jota y otras danzas españolas. Eran las primeras clases de baile que recibía en mi vida y me sentía fascinada. No apartaba las castañuelas de mis manos en todo el día... ³⁰⁵

En cuanto a espectadora del Arte español, se sintió profundamente impresionada ante las interpretaciones de la bailarina Antonia Mercé, *La Argentina*, cuando ésta visitó la isla caribeña invitada por la Sociedad Pro-Arte Musical.

En la siguiente intervención en la cual se presentan los personajes de *Zúñiga* y *Don José*, el primero no lleva el vistoso sombrero que el bailarín ruso Aleksandr Lavreniuky portaba en la primera versión de Alonso, pero sí la chaqueta oficial que le identifica como un miembro de las fuerzas del orden. Todos los hombres, tanto *Zúñiga* y *Don José* como los bailarines/espectadores que le acompañan en su danza introductoria llevan un vestuario, chaqueta y mallas de torero, de una mitad, en sentido vertical, negro, y la otra, de color claro; *Don José* de amarillo claro está. Este recurso simbólico de desdoblar la composición de color de estos personajes corresponde al énfasis en esa dualidad de la condición humana, presente como hemos visto en la visión dicotómica de la mujer, que alude a sus aspectos claros y oscuros.

³⁰⁵ ALONSO, Alicia (autora) & SIMÓN, Pedro (selección): *Diálogos con la danza*, cit. p. 11.

La coreografía del solista varía mucho menos que la sección de *Carmen* del principio, sin embargo notamos que en el siguiente primer encuentro entre *Don José* y *Zúñiga*, en esta versión, los bailarines espectadores, los hombres solo, permanecen en escena, ya bajados de las gradas y participando activamente de la escena, hasta desaparecer poco después completamente de la escena, dejando a los dos militares desempeñarse en su danza caracterizada por sus movimientos rígidos y acompasados, potentes y cargados de fuerza, con capas rítmicas superpuestas por la música y el movimiento, propias estas cualidades del carácter militar que les identifica.

Carmen aparece separando a *Zúñiga* de *Don José* y se dispone a interpretar *La Habanera* según el orden establecido por los movimientos musicales. Una vez más en la intervención de la bailarina vemos cómo se ha variado la coreografía original sin embargo no se ve alterado el sentido dramático de *Carmen*. Ambas versiones finalizan con la imagen de *Carmen* en brazos del soldado quien insiste en mantener su postura ante las insinuaciones seductoras de *Carmen* al interpretar su danza. Esta es una de las variaciones del ballet de Alonso en las que la intérprete de *Carmen* se ve libre de actuar en el máximo registro que sus capacidades técnicas así como las interpretativas les permiten alcanzar y por eso resulta una de las insignias de la coreografía. Además, el fuerte vínculo musical, como hemos visto en el capítulo referente a los antecedentes musicales, que unen la obra con el coreógrafo dado el origen de esta sección, hacen que los matices de los movimientos alcancen una profundidad significativa en la simbiosis de música y movimiento.

En el siguiente número musical apreciamos una variación en el número de las bailarinas solistas que interpretan los personajes femeninos anónimos. En este caso son cuatro las bailarinas y en su caracterización se ha enfatizado su función de proyectar el alter ego de *Carmen*, el cual se concretará en la tercera y última escena de la obra coreográfica como *Destino*. Sus anteriores coloridos vestidos se transformarán en maillots semejantes al de *Carmen*, reforzando la idea de la clonación de un personaje en específico que veremos más adelante en el análisis sobre la versión coreográfica de Mats Ek.

Marcando una diferencia con *Carmen*, estas cuatro bailarinas llevan la mitad del cuerpo en color negro, incluso el rostro pero con los colores invertidos de lado, y la otra mitad es blanca. En su porción oscura llevan los flecos iguales al vestuario de *Carmen*, mientras que en la mitad clara no. La historia se desarrolla bajo las mismas actitudes corporales de los personajes en general a pesar de los cambios coreográficos apreciados y añadimos que las cuatro bailarinas interactúan con el cuerpo de baile masculino que apoya las acciones danzarinas de los personajes de *Zúñiga* y *Don José* que intervienen en esta sección coral. Aquí la diferencia fundamental radica en la presencia del *Destino* antes que en la primera versión. Ésta aparece cuando *Carmen* permanece unida a *Don José* y paulatinamente van saliendo de la escena todos excepto los amantes que en el *Segundo Intermezzo* se acercan de manera más íntima y en el cual se produce la rendición de *Don José* ante sus sentimientos.

La danza de *Don José* sigue siendo intimista y ahonda en su debate interior causado por el encuentro desafortunado entre sus emociones hacia *Carmen* y el destino ordenado que había planificado para sí. Con sus gestos hace referencia a *Carmen*, al espacio por el que había desaparecido.

2ª Parte

La escena de la taberna se desarrolla en su inicio de la misma manera que en la primera versión de Alonso. Dos bailarinas danzan mientras que los hombres, sentados, marcan el ritmo con palmas y pies que acompaña los movimientos sincopados de las intérpretes. Los hombres llevan una distintiva boina con una especie de detalle puntiagudo en la coronilla, en lugar del sombrero de ala corta de la primera versión, y una banda en la cabeza atada en la parte posterior de la cabeza con un nudo.

Escamillo entonces se presenta en el ruedo ceremoniosamente, como corresponde a un torero en el tiempo de iniciación del rito taurino. Aún variando la conjunción de pasos, su interpretación presenta los gestos, actitud corporal y movimientos propios del protagonista de la fiesta taurina transmutados en su danza introductoria. *Carmen*, de la misma manera que en la primera versión, ha estado observando a *Escamillo* y se acerca a él, dando continuación al paso a dos, variando extensamente su composición coreográfica original, entre el torero y la gitana. Los tres hombres, *Zúñiga*, *Don José* y *Escamillo*, se agolpan alrededor de Carmen disputando su posesión, pero solo quedará *Don José*. En el paso a dos siguiente, entre *Don José* y *Carmen*, se ha eliminado la sección que se desarrolla en torno a dos taburetes que permanecen en escena— casi todo el paso a dos— y es sustituida por una secuencia de cargadas de la bailarina ejercidas por *Don José* y movimientos durante los cuales los personajes apenas abandonan la cercanía de sus cuerpos.

3ª Parte

La introducción a la última parte del ballet, Alonso la concibió de distinta forma. La imagen de *Carmen* al fondo del escenario, su cuerpo contra la gran estructura de madera, y cuatro personajes, *Destino*, *Don José*, *Zúñiga* sentados en las imponentes sillas al pie del escenario parecen aprisionar su espíritu con el peso que la justicia de su tiempo y coetáneos ejercen sobre ella. Se hace más evidente entonces *Carmen* como ajusticiada por las fuerzas que le rodean. *Carmen*, en medio de esta configuración, gesticula la acción de lanzar las cartas que le contarán sobre el futuro. El *Destino* establece el contacto físico con *Carmen* de manera que el curso de la vida de *Carmen* ya se anuncia funesto. Aún con los cambios coreográficos y escenográficos que Alonso introduce en esta escena, sigue la dinámica de alternancia de danzas entre unos personajes y otros.

El espacio se convierte a continuación en el lugar festivo que supone la celebración de una corrida de toros, en la cual el *Destino*, y *Toro* a la vez, interpreta la danza que musical y coreográficamente asume la muerte como acontecimiento sustancial de la historia, presenciada asimismo por los espectadores quienes reaccionan a los sucesos desde la parte alta del estrado. *Escamillo* torea al *Destino* que se rebela enérgicamente. *Carmen* y su alterego, *Destino*, es la conjunción de lo femenino en su rebeldía salvaje e impetuosa, y lo masculino, en la fuerza que desprende, una cualidad que no resultaba habitual adjudicarla a una mujer, y este personaje es mujer. Aquí la disputa se concentra entre los personajes del triángulo pasional, *Carmen*, *Don José* y *Escamillo*, con la presencia viva del *Destino* que rige el curso de los acontecimientos. Una vez *Carmen* y *Don José* acceden al espacio de lucha, ella rechaza todos sus intentos corporales de retenerla. *Carmen* se dirige hacia *Escamillo*

repetidamente a pesar de los impedimentos que *Don José* pone de por medio dado que no soporta lo que considera una traición imperdonable de quien ha decidido por cuenta propia a quién dedicar sus emociones. El *Destino* como Toro adquiere múltiples dimensiones que aumentan los registros simbólicos de este personaje y de Carmen en este ballet. Recordemos que el toro es una imagen que venimos rescatando desde las culturas arcaicas de la prehistoria y que está en estrecha relación con las sagradas figuras femeninas a las que se alude en el estudio. Baring y Cashford vincularon las imágenes del toro y la imagen de la forma de luna creciente de sus cuernos, toro y luna, a la simbología sagrada de la diosa en sus manifestaciones más primordiales, y posteriormente, en su calidad de fuerza vital, del poder de regeneración, como hijo suyo, y posteriormente, como símbolo del joven dios. Estas imágenes han perseguido las tradiciones, hasta encontrarlas, por ejemplo, en la manifestación del dios griego padre como Zeus toro, escondido bajo esta forma para lograr que Europa montase sobre él sin que ella se diera cuenta; de esta unión nació la figura mítica de Minos.

El toro sigue vinculado a la imagen femenina en el siglo XIX que vivió Merimée, específicamente a la imagen de la mujer gitana, salvaje y más cerca de la naturaleza, según su concepción del mundo de la gitana a quien dio vida, y en *Carmen*, según concebida por Alonso, el toro, en esta dimensión de lo natural, lo rebelde y salvaje en su insubordinación, continúa ese tejer, que como proceso, describe Santiago Bolaños de la siguiente manera:

Lo que quisiéramos presentar a continuación, y siempre con la certeza de que se trata de un proceso más que de un resultado, toma como guías “hilo, hilar, tejer, tejido, texto y escritura”, siendo este último el término conceptual que se aplicará a un “texto” específico: el que configura,

en progresión, la escritura desde el cuerpo, es decir, la gestualidad creadora, particularmente ejemplar en la Danza, un “lenguaje” que se comprende “en todos los idiomas”... ³⁰⁶

El torero vence al *Destino*, a la vez que *Carmen* es asesinada por *Don José*. Las dos mueren en el ruedo de la plaza en manos de dos hombres que al fin y al cabo dominan su devenir, hasta dar muerte si es preciso, al ser que se les rebela, aunque sea esta rebelión solo a causa de escapar de la esclavitud de su existencia.

6.2.4. *Carmen*: Mats Ek

Como ha sido distintivo del sello artístico de Mats Ek, esta creación coreográfica cuenta con una versión distribuida en DVD, concebida para las cámaras, por tanto ofrece una visión más, que aporta una perspectiva acorde con los tiempos actuales, en los cuales los medios audiovisuales cada vez más están estrechando lazos de creación con los eventos tradicionalmente enmarcados en los escenarios de los teatros como han sido los espectáculos de danza. Los planos no son estáticos, no solo apreciamos la visión frontal de los acontecimientos de la historia coreografiada, también apreciamos distintos ángulos que como veremos aportan cambios en puntos de vista, inflan la emotividad de ciertos aspectos anímicos y crean un dinamismo añadido al ya existente del movimiento de la danza.

³⁰⁶ SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé: *El secreto de Ofelia: teatro, tejidos, el cuerpo y la memoria*, Barcelona, Ediciones Cumbres, 2013, p. 79.

Ana Laguna, bailarina zaragozana e intérprete del personaje de Carmen, fue la primera en interpretar esta creación de Ek durante su desarrollo como bailarina en la compañía Cullberg Ballet, la prestigiosa agrupación sueca a la cual Brigit Cullberg, madre del coreógrafo, llevó por la senda de las nuevas corrientes danzarinas tras sus contactos vitales y profesionales, que vienen a ser lo mismo, como alumna directa de Kurt Joos, el creador de *La mesa verde* (1932) y pionero de la danza expresionista alemana, y muy significativo en su trayectoria como coreógrafa fue su quehacer como “creadora de danzas con conciencia social”.³⁰⁷ Posteriormente, sus dos hijos, tanto Niklas como Mats, emprendieron la continuidad de este flujo incesante de consideraciones contemporáneas de la danza, pues, el primero, tuvo como formadores a Donya Feuer, Martha Graham, Merce Cunningham y Maurice Béjart, y el segundo, Mats, además de estudiar arte dramático, profesionalmente se desempeñó como bailarín en Ballet de Düsseldorf así como en el Netherlands Dance Theater, ambas compañías europeas que se han distinguido por ampliar sus repertorios y nuevas creaciones mucho más allá de las tendencias tradicionales de la danza clásica.

Con *Carmen*, no sería la primera vez que el coreógrafo se imbuyera en el reino del carácter español, pues en el año 1978 había coreografiado para danza la célebre obra de Federico García Lorca *La casa de Bernarda Alba*. La opresión erótica que se experimenta en *Bernarda* para haberse desatado y mostrado en toda su espontaneidad en *Carmen*.

³⁰⁷ COLOMÉ, Delfin: *El indiscreto encanto de la danza*, Madrid, Ediciones Turner, S. A., 1989, p. 65.

Ficha Artística:

Coreografía: Mats Ek.

Música: Rodion Shchedrin.

Estreno: *Dansens Hus*, Estocolmo, 13 de mayo de 1992.

Intérpretes: Ana Laguna (Carmen); Marc Hwang (Don José); Yvan Auzely (Escamillo); Pompea Santoro (M); George Elkin (Oficial); Boaz Cohen (Gitano) Gunilla Hammar, Joke Martin, Vanessa de Lidniere, Monica Mengarelli, Allyson Way, Talia Paz (Mujeres); Philippe Blanchard, Veli-Pekka Peltokallio, Rami Levi, Eytan Sivak, Rafi Sadi (Hombres).

Diseño de Escena y Vestuarios: Marie-Louise Ekman.

Asistente: Peder Freij.

Versión para SVT (Sveriges Television, 1994):

Escenario: Peter Beckman.

Vestuarios: Mark Eriksson.

Guardarropía: Gisela Frändfors, Åsa Wahlgren, Annika Skogh.

Maquillaje: Carin Blum, Eva-Lena Knutsson, Mona Tellström-Bergh, Ylva Hällqvist.

Supervisor Técnico: Lars Berg.

Regidores de Escena: Peter Linström, Tina Aare.

Director Técnico: Nycke Nyquist.

Iluminación: Börje Berglund, Anders Larsson, Jonas Christiansson.

Ingeniero de Visión: Anders Anduren.

Director de Audio: Nils Böstrom.

Cámara: Jan Wictorinus, Martin Lundbom, Bengt Nyman.

Ingeniero de Sistemas: Kjell Larsson.

Regidor: Sven Brandt.

Editor de Video: Thomas Bergstam.

Editor de Audio: Hans Barkman.

Gráficos: Katarina Trovallius.

Secretaria de Producción: Ann-Mari Langer.

Continuidad: Madeleine Lundevall-Bolin.

Dirección para Televisión: Gunilla Wallin.

Productora Ejecutiva: Chsrстина Hörnblad.

Co-producido por: Riksteatern, Cullberg Ballet, The House of Dance Foundation, SVT 1
Drama.

Escenas

1a. Escena: Fusilamiento de Don José.

En esta ocasión el ballet en cuestión será analizado desde la versión coreográfica adaptada para una retransmisión televisiva. Entonces debemos tomar en cuenta que está contada desde la perspectiva cinematográfica y por lo tanto, los movimientos de la cámara acentúan los énfasis que tanto el coreógrafo como el director de la producciónn televisiva desean puntualizar. Es decir, ya no tenemos delante una caja escénica en la cual suceden las acciones, y en la cual tenemos todo el cuadro delante, y el espectador elige- dentro de los límites que el arreglo espacial permita y según las directrices acerca del foco de atención que

el coreógrafo haya determinado mediante las acciones escénicas y demás recursos teatrales utilizados con este fin como la iluminación- dónde dirigir su atención, sino que estos puntos de vista están coreografiados para la cámara según las perspectivas del binomio compositivo coreógrafo/director cinematográfico.

Lo primero que presenciamos es un primer plano de Don José. Sus facciones están contraídas, sobretodo el ceño fruncido, por lo que su expresión denota malestar, sufrimiento, preocupación, un gran pesar, y habremos de saber en poco tiempo que se trata del momento justo antes de ser fusilado. Un soldado figura junto a él y el personaje *M...*, quien corresponde podríamos decir, a una trinidad particular la cual unas veces apela a la Madre, y otras a Micaela e incluso a la muerte³⁰⁸, o aludiendo a una evocación mucho más lejana e igualmente una triada, arcaica, de las culturas que habíamos visto a lo largo del segundo capítulo, la mujer joven o doncella, la mujer en la plenitud de su vida, como la luna llena, y la mujer en su vejez.

M... realiza una corta intervención en la que a través del gesto de sus manos alrededor del cuello de Don José, junto a las señales emitidas por los personajes, la escena y las acciones que suceden en esta corta escena introductoria, podemos inferir que se trata de la inminente muerte del personaje. Ésta finaliza cuando en el mismo instante en que debía ser disparado *Don José*, se ilumina la oscuridad que distingue la actual escena del fusilamiento, éste cambia su gestualidad y despierta de la pesadilla entre una algarabía de voces generadas por los

³⁰⁸ En el texto que acompaña la publicación en DVD de la realización cinematográfica de este ballet, distribuido por la casa Art Haus Musik, Guido Johannes Joerg señala que el coreógrafo creó para su versión de *Carmen* un personaje, *M...*, portante de una triple caracterización: la Madre, la propia Micaela y la Muerte. Éstas vienen a ser las tres fases de la mujer, reconocidas por culturas arcaicas, en sus concepciones de lo sagrado, que representan su juventud, su madurez y su vejez; fases a su vez relacionadas con las fases de la luna.

propios bailarines, recurso indicativo del perfil contemporáneo de esta coreografía dado que en la danza clásica en ningún caso la voz acompaña la interpretación de los bailarines. La historia entonces se desarrolla retrospectivamente, trasladándonos a lo que debió ocurrir antes de este instante de la muerte del soldado anunciada por la *Introducción* de la *Suite Carmen* del compositor ruso Rodion Shchedrin, versión adaptada de la original de Georges Bizet.

La iluminación y el semblante de *Don José*, como hemos señalado antes, cambian drásticamente; de un único cenital que marca los contornos óseos de la cara de don José y que le otorga un aspecto de cadáver en vida, a un ambiente alegre y de viva luminosidad, acompañando así el carácter festivo, alegre, que describe la música de R. Shchedrin para esta escena, el movimiento *Danza* de la *Suite Carmen*. Los personajes *Hombres* y *Mujeres* efectúan su entrada rápida y alborotadamente. Corren por todo el escenario, saltan, gritan y ríen, y a continuación las *Mujeres* comienzan a bailar en torno a *Don José*, quien intercambia miradas y sonrisas de complicidad con éstas. Sus atuendos son vestidos de aire español que se respira en los volantes de sus faldas, no así en los colores y en la tela, pues son éstos de tonos verdes y azules y no los tradicionales colores cálidos, como el rojo, con el que suelen representar a la bailaora española y gitana. El lamé muy brillante de sus telas, casi metálico, tampoco suele utilizarse en los tradicionales trajes con los que se viste a personajes gitanos en las representaciones escénicas. *Don José*, en cambio, viste de negro a lo largo de toda la obra, afianzando la opacidad del perfil psíquico del personaje. Para el decorado de la escena también fue elegido un tono frío; todo el fondo del escenario está cubierto por paneles de color verde con lunares negros,— aunque el color de fondo irá cambiando según las pautas emotivas que marcará el argumento de esta historia— otro elemento que abstraído de su lugar usual de representación, como pueden ser en los vestidos de hombres y mujeres, evocan lo

español tan afín a la historia. Los elementos de lo español se descontextualizan y se construyen los significados en un orden diferente para organizar nuevos códigos: los lunares se sacan de los vestidos y se colocan en la escenografía, se toman solo los volantes como referencia en el vestido femenino de las *Mujeres*, una esfera colocada en el escenario es una especie de bala gigante de cañón y se evoca así lo militar sin la presencia física del arma de guerra, la mantilla cambia su lugar, de la cabeza pasa a ser atada alrededor de las caderas, se toman unos pocos gestos flamencos, de las manos, de los brazos y algunas posiciones de las piernas y se funden con un estilo de danza contemporánea, la cual también presenta variados y abundantes pasos del vocabulario clásico. En este sentido se podría considerar un alejamiento del realismo folclórico y tipificado que se puede encontrar en diversas producciones teatrales, ya sean danza u ópera, abstrayendo los signos y utilizando una mínima evocación para convertirla en una máxima significación.

Las *Mujeres* son piroleadas— y lo reconocemos por la gestualidad e intención corporales más que por comprender lo que vociferan los bailarines— por los *Hombres*, y después de bailar juntos una breve secuencia se presenta la imagen de *Carmen* en la escena fumando un puro. Con esta imagen nace aquí su figura y con ella muere. Cabe destacar que Ek ha creado una entrada de los personajes distintiva de ciertos momentos puntuales en la historia³⁰⁹. Se establece el encuentro de *Carmen* con *Don José*, no sin antes discutir con el *Gitano*, quien acompaña a *Carmen* y refuerza la identidad a la que ambos se circunscriben, distinta a la de *Don José*. *Carmen* y el *Gitano* expresan su pleito en igualdad de condiciones puesto que *Carmen* no es quien escucha gritos pasivamente; ella también grita y sus cuerpos disputan

³⁰⁹ Los bailarines entran en la escena y se detienen en seco para formar esta posición corporal, en la que permanecen con las piernas separadas entre sí en paralelo, lo que equivaldría una cuarta posición de piernas en paralelo, y el torso inclinado hacia delante unos 25°. De esta manera se repite una forma de estar en la escena sin recurrir a las clásicas posturas erguidas de la danza clásica.

con sus torsos unidos en lucha el uno contra la otra, hasta que *Carmen* se escabulle y se dirige hacia *Don José*. La mirada entre *Carmen* y *Don José* establece su irreversible vínculo emocional y en este momento *M...* hace la presentación de su personaje con una danza en solitario.

En términos generales, debemos señalar que los personajes Hombres y Mujeres cumplen una función particular en la obra de Ek: multiplicar el efecto de los movimientos e interpretaciones de los personajes principales involucrados en un momento dado en una vicisitud especial, clocando a aquéllos y ampliando así el efecto sensorial en los espectadores. Esto ocurre en los casos de los personajes de *Carmen*, *Don José* y *Escamillo*, quienes se ven acompañados en diversas ocasiones por un grupo de bailarines, siempre del mismo género que ellos, que apoyan y amplifican sus acciones.

En el momento en que se establece el contacto visual entre *Carmen* y *Don José*, *M...* interviene en la acción como una advertencia. *Carmen* entrega su puro a *Don José*, como signo de la complicidad entre ambos, y *M...*, a continuación, lo aparta de *Carmen* mientras ésta desaparece. Este gesto de camaradería, reservado solo a los hombres en el contexto social de la obra escrita de Merimée, que es compartir un cigarrillo o un puro, se produjo entre el viajero narrador y el bandolero en el citado texto, sin embargo, Ek lo hace un elemento de complicidad entre los protagonistas, hombre y mujer. La música presenta el *leitmotiv* que habíamos identificado en la versión de R. Petit, que corresponde al movimiento *Primer Intermezzo* de esta Suite de Shchedrin, como anunciadora de los sucesos de trascendencia trágica que están presentes a lo largo del ballet, y *M...* figura junto a *Don José* cuando escuchamos esta música en la presente escena de la versión de Ek. *M...* le avisa, bien

podría ser la voz de su *Madre* o de *Micaela*— recordemos que la madre de *Don José* habla a través de *Micaela* en la ópera de Bizet, pues es su mensajera— e intenta apartarlo de su posible destino fatal si insiste en seguir la atracción que siente hacia *Carmen*. en estos instantes podemos que la *Madre* de *Don José* le habla a través de *Micaela*, especialmente por el gesto maternal de *M...* al coger y balancear en brazos como a un niño a *Don José* y éste la abraza tiernamente en respuesta. Después de este instante *M...*, como la *Muerte*, hace su intervención, ya que *Don José* queda enfrentado al *Oficial*, quien representa su verdugo al principio de la obra en el momento del fusilamiento y ella desaparece de entre sus cuerpos.

Los movimientos de *M...* se distinguen por la angularidad en las articulaciones de los codos y las rodillas sobretodo, y su expresión facial, excepto en un escena a la que nos referiremos más adelante, no se muestra relajada, o neutra, y menos aún alegre. Por el contrario, su semblante revela una intensa preocupación y tristeza, emociones que nos remiten a la imposibilidad de poner fin al desenlace terrible que le espera a *Don José*, retomando el personaje la emotividad apesadumbrada en sus gestos faciales.

Estos sucesos concuerdan con una aspecto relevante del guión creado para la ópera de Bizet, en el cual la historia requirió la presencia de *Micaela* primeramente como un elemento que pretendía mitigar la naturaleza del carácter de *Carmen*, además, como un elemento de salvación para el protagonista, acentuado todo esto por ser este personaje femenino la voz de la conciencia que le recuerda que como hombre de bien, y como buen hijo, debía elegirla por esposa, y no a *Carmen*, y seguir el camino honorable que le corresponde, posibilidades éstas desechadas por el soldado.

El cambio de guardia de los soldados es iniciado por el *Oficial*, y a partir de una breve introducción en solitario, le acompañarán en esta danza los demás personajes masculinos denominados en esta obra como *Hombres*. Este colectivo masculino nos es presentado de forma anónima en cuanto a la identidad individual de cada uno de ellos, al igual que el colectivo *Mujeres*. Como colectivo, apoyan y, como una lupa que se cierne sobre Don José, magnifican su perfil psíquico estableciendo así una unidad que se refiere al universo masculino, cumpliendo la función que hemos descrito anteriormente de este dispositivo coreográfico en la historia.

También ha cambiado la referencia colorista del telón, desde el momento en que *Don José* se encontró con el *Oficial* el telón se tornó gris en su fondo, con los lunares negros, indicando así el carácter marcial, frío e insensible de lo que viene a representar este colectivo, que en este momento son una extensión del mundo de la ley y el orden que representa *Don José*, hasta que llega el momento en que se van desvirtuando sus intenciones y acciones. El colectivo transmutará su significado según las variaciones personales que va sufriendo Don José a lo largo de la historia.

Todos ellos van vestidos de igual forma, presentándose la única variación en la chaqueta de mayor longitud del *Oficial* indicando la superioridad de su rango. El color de este uniforme es gris oscuro, casi negro, y en general esta escena se desarrolla entre estos tonos fríos y oscuros, entre el negro y matices intermedios de la tonalidad.

Los movimientos del *Oficial* se manifiestan en total consonancia con los acentos rítmicos que nos aporta este movimiento musical y se ejercen en la forma característica de los

movimientos corporales propios de las disciplinas castrenses: precisos, directos, al unísono cuando se encuentran interpretándolos en conjunto.

Existe una serie de gestos, cuando los oficiales bailan en conjunto en esta escena, que queríamos resaltar por constituir códigos según los cuales podemos leer las pistas que nos conducen a la esencia temática de esta escena: la atmósfera militar y el mundo del orden. Son tres sencillos gestos que podrían parecer casi imperceptibles, sin embargo bajo el prisma de la danza y sus movimientos como dispositivos del lenguaje no verbal podríamos considerarlos de la siguiente manera: el gesto de los puños en movimientos rotatorios frente a su cara— como harían los boxeadores— comportaría el signo cuyo significado nos remite a la idea de la pelea; el gesto— o significante— de la mano sobre el cuello nos transmite el significado de la idea de la muerte, y por último, la mano junto a la frente llevada hasta dicha posición de manera enérgica, firme y rápida nos transmite la idea de lo militar, puesto que es propiamente el saludo militar por tradición.

Cercano el momento de finalizar esta sección musical del cambio de guardia, se produce un encuentro cara a cara entre *Don José*, quien interviene en este momento como uno de los soldados, con el *Oficial*, quien en este momento podemos conocer que ha degradado de su rango a *Don José* cuando con su mano le quita la boina que identifica al personaje como soldado en esta historia. Acto seguido *Carmen* irrumpe en la escena y mientras que *Don José* se retira en una actitud de derrota por la gravedad que pesa sobre su ánimo, los demás *Hombres* de esta historia entran poco a poco en la escena. Se pueden escuchar sus voces ininteligibles y oscuras, como el escenario casi en penumbra en el cual efectúan su entrada. Los *Hombres* ya no visten de soldados, sino de civiles, y se disponen a preparar la entrada de

Carmen en la cual danzará la significativa *Habanera*, aria de Bizet derivada de *El Arreglito* de Sebastián Yradier³¹⁰, y que Shchedrin incluye en su adaptación musical.

En su comienzo se nos remite a la imagen inicial de *Carmen* en esta obra, la protagonista encendiendo un tabaco con una cerilla. Los *Hombres* hacen lo mismo, anunciando de esta manera la próxima intervención de *Carmen*.

Ek establece la naturaleza de Carmen fuertemente arraigada en los instintos y las sensaciones no vetadas por el comportamiento social cuando hace entrar al personaje en escena a ras del suelo y olfateándolo intensamente, y se yergue imbuida de ese olor que circunda entre los *Hombres* rodeados del humo de sus tabacos y entre los cuales ejecuta su danza.

Este colectivo de *Hombres* supone el mundo en el que se mueve Carmen y en el que ella reta la inmovilidad que le impone generando incesantemente movimiento en torno a ellos. *Carmen* establece como suyo el espacio a través de su danza, se adueña de él y en vez de sumisa, vuelca la situación y hace suyos a los hombres, paseándose segura de sí entre ellos. El coreógrafo alude asimismo al entusiasmo erótico que provoca *Carmen* al danzar en torno a los *Hombres*, cuando éstos, acostados en el suelo dando la espalda al público, mueven su brazo sobre el vientre bajo mientras que *Carmen* se pasea entre ellos, a la manera en que las bailaoras de flamenco hechizaban a hombres de las más altas y puritanas clases de sociedades

³¹⁰ CURTISS, Mina: *Bizet and his world*, cit. p. 401.

como la española o la francesa, sobretodo en los años del siglo XIX, con sus danzas³¹¹ y éstos, en una clara práctica de la doble moralidad distintiva de su entorno.

Carmen no se distingue en la obra de Ek por comportar los movimientos típicos que se adjudican al tipo de *femme fatale* que hemos considerado a lo largo de la investigación, concretamente en los textos incluidos para establecer unas formas de la danza de las *femmes fatales* según descritas en el entorno de la literatura, aunque sí es cierto que la esencia del carácter que se perfila en mujeres a las que se adjudica tales formas de danza residen sin duda en *Carmen*, más que los típicos movimientos descritos. *Carmen* encarna una mujer, que aunque sabemos por la ubicación y trayectoria de la historia que representa una gitana, se mueve de una forma profundamente terrenal, enraizando su cuerpo al suelo en los profundos *pliés*³¹² y en las secuencias, en vez de aéreas, terrestres, que caracterizan su danza. Una vez más se extrae la esencia del tipo de danza y se respira ésta en la nueva composición. Sin ser flamenco, sin ser gitano, vemos el flamenco y vemos lo gitano. Esta *Carmen* no solo baila su fuerza y su vitalidad arraigada a la tierra; también se alza rebelde en los saltos y movimientos explosivos de brazos y piernas que desafían la gravedad. En la potencia de su centro gravitacional— el núcleo o torso— se evidencia el dominio de los niveles corporales, hundiéndose profundamente en el suelo y saliendo en una urgencia vital de él, revelándonos así el inagotable registro de pasiones marcadas en su cuerpo y en el espacio. Carmen golpea su cuerpo con sus puños cerrados y el suelo con sus pies, alusiones a la fuerza que caracteriza

³¹¹ Ver los estudios incluidos en torno al arte flamenco en sus inicios, el siglo XIX, en MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (ed.): *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2011.

³¹² NOLL HAMMOND, Sandra: *Ballet Basics*, California, Mayfield Publishing Company, 1984, p.63. Movimiento de doblar las rodillas, según la definición expuesta por la autora.

la danza del flamenco que, aunque socialmente condenada como vicio en los tiempos del origen de *Carmen*, 1845, seducía a los mismos grupos sociales moralistas que la desdeñaban,

Normalmente las clases más favorecidas dedicaban su tiempo libre a la asistencia a casinos, sociedades, tertulias, teatros y paseos. Las llamadas clases obreras, por el contrario, entablaban sus relaciones sociales en las tabernas, ventas, kioskos y burdeles. Sin embargo, unas y otras compartían un centro de ocio común: el café cantante. A él asistían desde mineros y hampones hasta los aristócratas más renombrados de la ciudad. El motivo, cómo no, un gusto común a todos ellos: el baile flamenco. Curiosamente, la mayoría de la refinada clientela que frecuentaba a diario este tipo de espectáculo lo criticaba al día siguiente en la prensa, pero por la noche corría de nuevo al local para deleitarse con los hechizos y contoneos de las bailaoras. Eran la cara y cruz de la misma moneda, debido a la hipocresía dominante en la mentalidad de la puritana sociedad de entonces.³¹³

Esta fuerza intrínseca del baile flamenco y que arrastra tanto a ricos como pobres como alude el comentario anterior, es la fuerza que distingue a *Carmen* en esta obra, y arrastra a quienes le rodean, tanto al gitano como al oficial, honorable en apariencia, como *Don José*, quien es capaz de convertirse en bandolero y traicionar sus valores atraído por esta fuerza.

Una secuencia de *Carmen* en esta escena resulta especialmente particular en cuanto a la manera de evocar el erotismo del personaje. Habíamos apreciado en la versión de Petit que *Carmen* fundamentalmente refleja este erotismo propio del personaje esbozado por Merimée en el comportamiento de sus hombros, caderas y miradas, además de ciertas imágenes como la que pertenece al inicio de la escena junto a *Don José* en la habitación, en la cual ésta yace

³¹³ OLAYA DÍAZ, Ana María: “El baile flamenco en los cafés cantantes de Linares”. En: MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (ed.): *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*, cit. p. 207.

en la cama y sus piernas y pelvis protagonizan el foco visual que se enfatiza. En el momento al que nos referimos en la coreografía de Ek, la enorme esfera que permanece a lo largo del ballet en escena se convierte en cómplice del erotismo del personaje. Carmen se posiciona sobre ésta, la acaricia y se mueve, abrazándola, en torno a ella, rebasando así el típico pudor de la danza teatral clásica en la cual los contactos corporales alusivos a la sexualidad del ser humano se suprimen por tradición; tradición que ya Nijinsky en *La Siesta del Fauno* (1912) retó iniciado ya el siglo XX.

La tensión dramática en la siguiente escena supone la condensación de un tema que viene tratándose en las manifestaciones escénicas de *Carmen*, la política de género, tanto en cuanto a aspectos conceptuales como en los musicales y coreográficos. Conceptualmente se produce el enfrentamiento que viene generándose desde la versión escrita originaria de *Carmen*: el antagonismo hombre/mujer que nos recuerdan que en un tiempo de nuestra humanidad las «imágenes del dios»³¹⁴ adoptaron “el papel de someter o poner orden en la naturaleza desde su polo contrario, el del «espíritu»”³¹⁵. Esta ancestral oposición- espacialmente organizada colocando frente a frente los personajes de *Carmen* y *Don José*- resumida en la naturaleza caótica (*Carmen*) frente al espíritu o intelecto (*Don José*), es reforzada musicalmente con el movimiento VI: *Allegro moderato - Tempo precedente - Andante assai*. Este movimiento musical, que claramente presenta caracteres percutivos y tensiones aceleradas de los instrumentos de cuerda distintivos de la composición de Shchedrin sobre la original de Bizet, se funde con las intenciones coreográficas y dramáticas de manera que dicho antagonismo ancestral se revela de manera directa y contundente. Aquí los saltos predominan

³¹⁴ BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, cit. p. 12.

³¹⁵ BARING, Anne & CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*, cit. p. 12.

en la identidad de los movimientos; los *Hombres* visten nuevamente los uniformes de soldado y las *Mujeres* con sus faldas acentúan los golpes rítmicos de la música con el rebotar de los volantes. Como en una hipérbole coreográfica, *Mujeres* y *Hombres* constituyen una especie de clonación de los personajes principales y cumplen la función de magnificar, como si de una mirada con lupa se tratara, las identidades que se contraponen en este momento: *Carmen* y *Don José*, y en un espectro más amplio, al fin y al cabo, Mujer/Hombre. No solo se multiplican los personajes para reforzar el argumento sino que divididos en pequeños grupos de dos o de tres repiten en modo de canon las frases coreográficas hasta que, llegado el momento del enfrentamiento ante un movimiento de los brazos de los *Hombres*, las *Mujeres* sucumben al suelo en perfecta armonía con los últimos fuertes acentos musicales. Éstas sin embargo escapan entre las piernas de los *Hombres*, menos *Carmen*, quien es atrapada por el *Oficial*. Éste la retiene por el brazo y la deja en presencia de *Don José*.

Es en el paso a dos que sigue a continuación en el que se destila mayor expresión convulsa y poética en el lenguaje corporal que describimos en el discurso coreográfico de Ek. Nuevos referentes generan significados que como espectadores podemos identificar pues forman parte de nuestro universo emocional común. En la escena en penumbra, *Carmen* evoca el tocar de castañuelas que describe Merimée cuando con sus brazos en alto, y hundido el torso sobre la pelvis basculada hacia delante, rasga el aire con sus dedos y culmina la frase con un grito silencioso con el cual pareciera querer desprenderse de cualquier piel que la contenga para dejar su interior al descubierto. Asimismo, muestra a *Don José* la palma de su mano como revelando su verdad. *Carmen* hace un llamado, golpeando con sus puños el panel de fondo del escenario y entonces *Don José*, atento en su postura corporal a esta señal, acude a su lado. Los dos expresan una comunión de sus cuerpos en el gesto de sus manos en las que

los dedos responden a las pulsaciones de la música como latidos del corazón: rítmica y coordinadamente. *Don José* regresa a la esfera desde la cual ha estado observando a *Carmen* danzar y se acerca a ella adoptando un gesto corporal asimétrico; su hombro izquierdo es elevado al máximo y en su pie izquierdo solo se apoya sobre el metatarso. En esta incómoda postura va hacia ella. *Carmen* se le insinúa de una forma poco usual en la danza, digamos poco pudorosa pero sin duda muy clara ante nuestra percepción, pues está sentada en el suelo y utilizando sus manos y talones como apoyo mueve circularmente sus caderas mientras observa a Don José quien se encuentra de pie, de espaldas a ella. *Carmen* entonces se incorpora, y continúa con sus movimientos lúdicos y felinos³¹⁶ a los cuales Don José responde en consecuencia. *Carmen* toma la mano de *Don José* y una vez más vemos la importancia de la visión palmar de las manos y la cara anterior de los brazos como reveladores de las verdades posiblemente ocultas. *Carmen*, heredera de las habilidades adivinatorias de las mujeres de su etnia, lee su mano y apunta con el dedo índice el centro de la palma de la mano de *Don José*. Este gesto genera un grito desgarrador y un movimiento convulso en su cuerpo del personaje que parecen revelar la fatalidad de su destino, pues *Carmen* comienza a arrancar un pañuelo rojo del lado izquierdo del pecho de *Don José*, desgarrando lo que alude metafóricamente a su corazón. *Carmen* se apropia así del corazón de *Don José* y danza brevemente a solas con el pañuelo, lo coloca sujetándolo por los extremos a lo largo de su torso y lo lanza a los pies de *Don José*, mirándole a los ojos con una sonrisa a la vez enigmática y desafiante, la misma actitud con la que la han caracterizado los

³¹⁶ MERIMÉE, Prosper: *Carmen*, cit. p. 61. Recordemos en el texto de Merimée las alusiones metafóricas a un gato, al referirse a Carmen: “*pero ella, como suelen hacer las mujeres y los gatos, que no vienen cuando se les llama y vienen cuando no se les llama,...*”. Y en la ópera “*Así que, siguiendo la costumbre de las mujeres y los gatos que no vienen cuando se les llama y vienen cuando no se les llama, ella ha venido...*”. *Carmen*. Libreto de la «ópera cómica» de Georges Bizet, en cuatro actos, adaptación de la novela de Merimée por Ludovic Halévy y Henri Meilhac, incluido como anexo en la edición de *Carmen* de Prosper Merimée de Ediciones Cátedra, p. 205.

autores antes mencionados. El pañuelo a los pies de *Don José* parece sustituir el embrujo de la flor de casa que *Carmen* lanza a *Don José* y que cae a sus pies tanto en el texto de Merimée como en el de la ópera de Bizet. *Don José* lo recoge para dejarlo caer nuevamente y el personaje es sujetado por *Carmen* de la cabeza y él, cabizbajo y el cuerpo corcovado, va con ella, apoyando su cabeza en el vientre de *Carmen*. *Don José* eleva a *Carmen* con sus brazos y ella muestra su actitud de entrega al extender ampliamente los brazos, y en unas seguidas secuencias de danza en pareja alternan armoniosamente sus complacidos movimientos unas veces dirigiéndolo *Carmen*, y otras, *Don José*. El paso a dos finaliza con los movimientos otra vez convulsos que se adueñan del cuerpo de *Don José* y poco a poco éstos le vencen, anunciando el vencimiento que sentirá ante sus circunstancias emocionales, llevándolo hasta caer al suelo. *Carmen* cubre la cara de *Don José* con el pañuelo que ha arrancado de su pecho y de modo apresurado desaparece corriendo del escenario.

La siguiente sección de la historia comienza con la imagen cadavérica que genera el pañuelo rojo sobre la faz de *Don José*, quien se levanta sobresaltado del suelo y se encuentra cara a cara con el Oficial, su superior. El lirismo de los gestos de *M...* y el séptimo movimiento musical de la *Suite Carmen* de Bizet-Shchedrin, *Segundo Intermezzo*, caracterizan esta danza contrastando este personaje, y apoyando el propósito con el cual fue creado para la ópera de Bizet, al contundente peso y la fuerza que expiden los movimientos de *Carmen*. Podemos diferenciar ciertos motivos coreográficos en *M...*, compartidos a su vez con *Don José*, quien se incorpora a la danza de *M...* convirtiéndose la danza en solitario en un paso a dos. *M...* se había acoplado a la escena pasando entre los personajes enfrentados de *Don José* y el *Oficial*, como queriendo desviar el curso de lo que este cara a cara supondrá para el hombre a quien desea salvar. Uno de los motivos a los que nos referimos es

precisamente la postura corporal con la que hace su entrada *M...*, a quien habíamos visto ya adoptar dicha postura anteriormente cuando se procede a la presentación de su personaje al comienzo del ballet. De la misma manera entra en escena ahora, con el cuerpo inclinado hacia delante y las manos apoyadas sobre sus rodillas que se encuentran en una profunda flexión; unas fluidas ondulaciones de su torso acompañan su andar como parte de la caracterización de su personaje. *Carmen*, por el contrario, se muestra con el torso erguido desde el principio y su mirada dirigida hacia delante, sin ensoñaciones ni divagaciones, siempre enfocada muy concretamente hacia las referencias espaciales a las que se dirige. En cuanto a los siguientes motivos coreográficos de *M...* a los que nos referíamos, identificamos una frase que imprime identidad a esta danza a través del personaje de *M....* En esta frase se muestra un gesto en el que ambos brazos se extienden cruzados por encima de su cabeza, se abren suavemente y su mirada es dirigida a lo lejos, para sumirse a continuación en una pose que nos remite a una muy característica de la bailarina y coreógrafa estadounidense Martha Graham, en la forma que adoptan el torso, las piernas y los brazos³¹⁷. Después de repetir esta frase y alternarla con los demás movimientos característicos de *M...* (el torso inclinado hacia delante, el gesto de mostrar sus manos, sobre todo las palmas), *Don José* se une a ella, cuando sus miradas se conectan, en un paso a dos que comienza precisamente con el movimiento, esta vez realizado por ambos al unísono, de los brazos abriendo el espacio frente a sus ojos.

Las suspensiones de la música las vemos en sus cuerpos en la cadencia de las secuencias de movimiento, y el gesto de sus expresiones faciales denota, en la complicidad de la sonrisa

³¹⁷ Consideramos la influencia del legado de Martha Graham como una vital para el coreógrafo tomando en cuenta que Birgit Cullberg, madre del coreógrafo y fundadora del *Cullberg Ballet*, edificó su propio discurso danzario en torno a las enseñanzas que recibió tanto de la mencionada creadora y una de las precursoras de la danza moderna americana, como de otros, como Kurt Joos, pertenecientes a la vertiente de la danza expresionista originada en Alemania. El propio Mats Ek se desempeñó como bailarín de la *Compañía Martha Graham*.

plácida que comparten, una sensación que nos es extraña, sin embargo, en otras escenas de esta historia. *Don José* rara vez sonríe, pero en esta ocasión, junto a *M...* se establece un juego más propio de un amor juvenil que de la tormentosa relación que *Don José* ha establecido con *Carmen*. Aquí *M...* podría ser *Micaela* porque podemos identificar su intención es llevar a cabo la misión que le encomendó la madre de su enamorado: hacer que vuelva a su tierra, a cuidarla, y a contraer matrimonio con la muchacha buena que *Micaela* representa. En la obra de Ek no reconocemos estos detalles acerca de la madre de *Don José* y de las intenciones explícitas de *M...* de llevarlo de vuelta a su tierra de origen pero sí tenemos unas referencias gestuales, como por ejemplo, cuando ella, mientras danza con *Don José*, señala en cuatro ocasiones con su dedo índice un punto que se encuentra a lo lejos y a un nivel que supera la altura de sus ojos. *Don José* va con ella del brazo hacia donde va señalando *M...* y observa, esperanzado, ese camino que le va mostrando la muchacha de su pueblo, para encontrarse en breve nuevamente frente al *Oficial* y abandonar la danza en la que hasta ahora había acompañado a *M...*. Ésta termina la danza de la misma manera en la que comenzó, con la primera frase coreográfica y cruzando, en la misma postura inclinada hacia delante de su torso, entre las figuras enfrentadas de *Don José* y el *Oficial*. *Don José* propina un golpe al vientre del *Oficial* y éste cae al suelo, y bien podría ser un navajazo pues entendemos en esta historia que el *Oficial* ha muerto. Ahora *Don José* ha acabado del todo con lo poco que le unía a sus antiguas añoranzas de hombre militar de honra y pasa a convertirse en un prófugo que ha asesinado a un miembro de las fuerzas representantes de la ley.

Aprovechando el suceso anterior, cabe destacar que en la obra coreográfica de Ek no es tan importante la transposición literal de un suceso de los textos a la danza con sus detalles y

pormenores, como simbolizar, a través del movimiento y los diseños que acompañan la creación coreográfica, en el transcurso de la historia, aquellos conceptos, perfiles de los personajes, acciones de éstos y argumentos que sostienen los temas universales que se encuentran en la historia, y es en este punto es que la danza encuentra efectivamente al mito.

El *Bolero*, el siguiente movimiento musical, trae la luminosidad perdida en escenas anteriores y reflejada en el resplandor de la tela brillante en tonos azules y verdes de los vestidos de las *Mujeres*. Los *Hombres* vuelven a aparecer vestidos de civiles, en tonos neutrales que apaciguan el brillo metálico de las *Mujeres*. En esta escena en la que los *Hombres y Mujeres* bailan y hacen volar pañuelos de colores por los aires se festeja la entrada de *Escamillo*. Su traje de torero es brillante como el de las *Mujeres*, de tonos ocre y dorado. Danza entre las voces de vitoreo de quienes le rodean y posteriormente, *Carmen* hace su entrada en esta escena, entre piropos y besos propinados por los *Hombres* presentes. Carmen camina hacia la esfera sobre la cual se sienta empuñando un volante de sus faldas sobre la cadera, gesto que también podemos identificar en las interpretaciones de *Carmen* de los coreógrafos Petit y Alberto Alonso, y que nos recuerdan las actitudes corporales que dominan en el personaje: erguida y la barbilla en alto, desafiante, contoneando sus caderas como andan las mujeres que como *Carmen*, mueven su sensualidad de un lado a otro, fumando el puro y exhalando el humo embriagador que envuelve el rostro de *Escamillo*. Es *Carmen* quien desde el punto de partida que representa estar sentada sobre la esfera mira de arriba a abajo al torero y se siente complacida por el hombre que se presenta ante sus ojos, y después de agarrar su falda y subirla de forma insinuante, mueve los volantes de su falda hacia arriba y hacia abajo como abanicando su cuerpo. Mientras *Carmen* permanece sentada sobre la esfera como lo haría un hombre según los códigos de su entorno, fumando un puro y sus piernas abiertas a

pesar de llevar falda, observa y disfruta la danza de *Escamillo*. Luego, el torero la reemplaza en la esfera; es él quien se sienta mientras ella anda a su alrededor lentamente y manteniendo el gesto corporal desafiante, de dominio, que la caracteriza, y vuelve a sentarse sobre la esfera mientras que *Escamillo* se vuelve, de pie, hacia ella. Ek retoma el gesto que había fijado entre *Carmen* y *Don José* cuando aquella, con sus dedos, extrae de su pecho un pañuelo rojo, pero en esta ocasión *Carmen* desafía el decoro del comportamiento femenino una vez más, cuando extrae, también un pañuelo, del área genital del torero. La triple vertiente de la función de esta acción reside en su alcance, primero, en las dimensiones del contexto social al que *Carmen* se circunscribe, en segundo lugar, el contexto de la audiencia literaria y teatral que experimentaron la peligrosa representatividad de *Carmen*, y por último, la transgresión asimismo de los códigos del decoro que siempre ha representado la danza teatral clásica. Mediante el gesto de un contacto corporal sexual explícito se transgreden los códigos del decoro reservado para la mujer en el contexto social de la historia de *Carmen*, el decoro de la sociedad burguesa que presencié, no sin criticarlo duramente, el estreno de la concepción de este personaje femenino para la ópera y, por otra parte, transgrede los límites que por tradición se han establecido para la danza teatral, aunque éstos están muy superados ya en el contexto de la danza contemporánea.

De esta manera podemos establecer una diferencia entre lo que significa uno y otro hombre para *Carmen*, pues de uno la apropiación del objeto simbólico que es el pañuelo proviene del pecho, aludiendo así a conflictos de orden emocional y trascendental, y de otro, de su sexo, dirigiendo la referencia al sentido de la lujuria del acto sin más.

Esta danza de *Escamillo* ahora bailando en conjunto con los *Hombres* y alternándose con intervenciones de *Carmen* bailando junto a las *Mujeres*, y rítmicamente marcada por la percusión de la adaptación musical de Shchedrin, supone el preámbulo de la concreción de la atracción que surge entre *Carmen* y el torero, podríamos decir, la danza de cortejo.

El carácter festivo de esta escena correspondiente al movimiento musical denominado según la afición del amante de Carmen en cuestión, *Torrero*, contrasta con la siguiente, que se produce en la penumbra y en la que interviene *M...*, esta vez como metáfora de la muerte. El color y formas de su vestido cobran sentido en esta fase de la triada de dimensiones que podemos trazar en este personaje que ha concebido el creador artístico. El color púrpura del vestido y del pañuelo que ahora cuelga de su cuello, y el cuello alto, como el que vestía Bernarda Alba en el riguroso luto que guardaba el personaje lorquiano, significan el sentido de la muerte que rodea la atmósfera que se nos presenta a continuación. Estos símbolos escénicos se conjugan con las cadencias tanto coreográfica como musical para presentar ante el espectador una secuencia de imágenes graves, sigilosas y siniestras según las cuales los personajes abandonan el sentido lúdico y lujurioso para sumirse en uno funesto, movidos como muñecos del destino, tal y como se ha venido anunciando a lo largo de la historia, fundamentalmente por los *leitmotifs* coreográficos, musicales y la simbología de acciones y atributos de los personajes.

En este paso a dos, titulado musicalmente *Carmen y Torrero*, los dos amantes establecen su relación pero entorpecida en los movimientos iniciales de la danza por los pulsátiles gestos de sus manos que presagian una imposibilidad. *M...* aparece en la escena, y como tirando de unas cuerdas, parece mover los hilos del destino al provocar con esta acción corporal que

comience el movimiento entre *Escamillo* y *Carmen*, y éstos, que permanecían en el lateral izquierdo del escenario, *Escamillo* sentado sobre la esfera y *Carmen* de pie, unidos por sus manos, comienzan a separarlas en el modo en que las marionetas se mueven, entrecortada y acentuadamente. En esta danza identificamos igualmente una imagen de *Escamillo* que podemos relacionar a la idea de los personajes como muñecos dirigidos por su destino: el torero pasa de estar sobre la esfera, al suelo, y adopta, sentado, un gesto propio de los arlequines, por ejemplo, del ballet *Cascanueces*³¹⁸ cuando están estáticos y son transportados de un lado para otro por el personaje humano; o el *Moro*, en *Petrushka*³¹⁹, con las piernas y brazos flexionados y separados entre sí a unos 180° en la misma proporción. Las asociaciones con este ballet no son en vano puesto que en la insigne historia rusa *Petrushka*, el personaje homónimo se enamora de la *Bailarina* pero ésta está enamorada a su vez del *Moro*, quien acaba matando a *Petrushka* en un ataque de celos, la misma razón por la cual *Don José* asesina tanto a *Escamillo* como a la propia *Carmen*.

Escamillo rueda por el suelo como arrastrado por la fuerza de las acciones de *Carmen* y su danza en conjunto culmina cuando *Carmen* es arrastrada por el torero hasta posarla sobre la esfera mientras que él desaparece de la escena. Vemos a *Don José* presenciando este final, manteniendo en su expresión el gesto apesadumbrado que apreciamos en el inicio de la obra. *M...* interviene cada vez más frecuentemente a estas alturas de la historia ofreciéndonos

³¹⁸ CRAINE, Debra & MACKRELL, Judith: *The Oxford Dictionary of Dance*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 351. Según esta referencia se trata de un ballet inspirado en una historia de E. T. A. Hoffmann, coreografiado por L. Ivanov, música compuesta por P. I. Tchaikovsky, guión de M. Petipa y diseñado por M. I. Botcharov, K. Ivanov e I. Vsevolojky; estrenado en el año 1892 en el Teatro Maryinsky en San Petesburgo.

³¹⁹ CRAINE, Debra & MACKRELL, Judith: *The Oxford Dictionary of Dance*, cit. p. 371. Según esta referencia se trata de un ballet coreografiado por M. Fokine para los *Ballets Russes de Diaghilev*, con música de Stravinsky y diseños de A. N. Benois; estrenado en el año 1911 en el Théâtre du Chatelet en París.

indicios que la muerte está cada vez más próxima y recrudeciendo esa lucha interna del personaje de *Don José* debatiéndose siempre entre la llamada de atención de su consciencia, de su madre, de su honor y de su tierra en contraposición con la llamada de *Carmen* que representa la tentación y lo prohibido que lo arrastran a un mal augurio. De esta manera, en la obra de Ek el personaje de *M...* resulta de manera considerable de mayor trascendencia simbólica y dramática que lo que representa el personaje de *Micaela* en la ópera de Bizet. En la ópera el desarrollo del personaje se limitó a la función de ofrecer un personaje femenino que equilibrara la potencial reacción a la feroz naturaleza de *Carmen* y ante el polo negativo habría de ser presentado un polo positivo, característico de la perspectiva dual de la naturaleza femenina, es decir, o virgen o demonio, buena mujer o mujer fatal. En la obra de Ek, cuenta con una presencia constante a lo largo de la historia interactuando como puente entre las acciones de los personajes y sus conflictos internos, además de simbolizar tres entidades en un solo personaje.

M... concreta una de sus intenciones cuando retira el pañuelo púrpura de su cuello y lo lanza bruscamente contra *Don José*, a la vez que se apoya contra el panel de fondo gritando, en silencio, mostrando el dolor de los sucesos venideros.

En esa brecha en la parte central del fondo de escena que sirve de entrada y salida de los bailarines a lo largo del ballet, *M...* ha realizado varias veces ya el gesto de encender y apagar una luz ya sea para ver lo que sigue o hacerlo desaparecer; esta vez enciende la luz para alumbrar el personaje de *Don José*, coge el pañuelo que antes colocó sobre él y abandona la escena. *Don José* enfatiza con sus movimientos la tensión que se genera musicalmente en esa melodía-*leitmotiv* de la tragedia que transmite este *Adagio*. *Carmen*

enciende el puro nuevamente, sentada sobre la esfera, y uno por uno, hacen su entrada los *Hombres*, esta vez uniformados. *Don José* cae abatido sobre el suelo y *Carmen* hace retirar a los soldados mientras que del pecho de uno de ellos extrae un pañuelo, pero en esta ocasión es de un color crudo, claro, en contraste con el rojo de los pañuelos de *Don José* y de *Escamillo*. Al mismo tiempo, *Carmen* establece un contacto visual con este soldado que establece la atmósfera lírica y serena de la danza con *Don José* que sigue a continuación. Se sucede entonces una imagen de ensoñación, lo que pudo haber sido pero que no sucederá y por lo tanto, no corresponde a la realidad de la historia. En un intercambio de acciones que se adjudican unas al hombre y otras a la mujer, los dos se dirigen al fondo del escenario sobrepasando la entrada disponible en el panel, se arrodillan en referencia al acto matrimonial y comienzan a andar hacia el espectador, ceremoniosa e ingeniosamente, sujetos del brazo, *Carmen* llevando el puro en su boca y *Don José* con un ramo de flores rojas en su mano. Sus movimientos, después de estas breves acciones ceremoniales, se tornan vivaces en los saltos que ejecutan y en las grandes distancias que recorren en la amplitud de los mismos, y sonríen y se abrazan amorosamente. Este instante de dulzura y ensoñación se ve interrumpida bruscamente por las advertencias del *Gitano*, que viene a traer de vuelta a los personajes a las crueles vicisitudes que les esperan. *Carmen* desaparece junto a su compañero de trampas el *Gitano*, y *Don José* despierta de su sueño ante la presencia de *M...* La serenidad se vuelve inquietud en el siguiente movimiento guiado por el tema de la clarividencia propia de las mujeres gitanas e intuído mediante el título del movimiento musical que lo rige: *Fortune Telling*, o *Adivinación del futuro*. *M...* trae a escena a una de las *Mujeres*, gitana, integrante del coro de mujeres que participan en la historia, y la hace sentarse sobre la esfera cual si fuera una bola de cristal sobre la cual podría vislumbrar los acontecimientos del futuro. Por otra parte, los soldados han introducido a la escena el cuerpo muerto del *Oficial* y lo habrían

de colocar frente a la esfera donde permanece la bailarina. La mujer parece ver desde aquí el presagio de la muerte y lo traduce en su cuerpo mediante movimientos que se generan como enérgicas e inconformes sacudidas y la rigidez de su cuello y cabeza, libres cuando danza en el conjunto de las *Mujeres*, acentúan la severa expresión de sus gestos faciales.

Se inicia, a partir de aquí, la escena final de la historia. El panel de fondo recobra un llamativo color rojo, hasta entonces no utilizado, y *Escamillo* sale a bailar en un traje de torero presumiblemente de gala, para la gran fiesta taurina que podría celebrarse en cualquier plaza en las que se acostumbraban este tipo de festejos. Vemos a *Carmen* asomarse sobre el borde superior del panel de fondo; esta imagen es habitual en diversas interpretaciones escénicas, cuando se ha querido ubicar al personaje en niveles superiores ya sea, como dos ejemplos, porque se encontrara en las gradas de la plaza de toros o sobre un puente que formara parte del entorno del desarrollo de la historia. En este caso, en el diseño minimalista y atemporal de Ek en el que no podemos identificar si se trata de una plaza concretamente o un entorno sevillano del siglo XIX, lo que nos estimula la imaginación es simplemente la ubicación de Carmen en el plano superior del escenario, sea éste a nuestro entender un balcón, una grada o un puente, resulta inmaterial de cara al planteamiento escénico de esta historia. Las sugerencias están dadas: el panel de fondo tiene una forma cóncava semicircular, sus paredes están decoradas con unas esferas como lunares sobre una tela, las *Mujeres* visten trajes con volantes, al igual que *Carmen*, y el torero el traje que le identifica como tal.

Carmen observa a *Escamillo* y sonríe coquetamente con él, mientras que *Don José* ha presenciado este intercambio de gestos entre el torero y *Carmen*. Entra en la escena de forma brusca y se ve en su pecho un respirar agitado e iracundo, que le provoca comenzar a

trasladarse tropezando continuamente con los paneles. Sus brazos y piernas propinan golpes al aire mientras observa a *Carmen*, evidentemente dirigida la rabia de sus movimientos a ella. Se produce el enfrentamiento final entre *Escamillo* y *Don José*, guiado por los celos que le provoca la sola idea de *Carmen* como amante del torero. *Escamillo* maneja un capote como si *Don José* fuese el toro embravecido, y aunque no queda expresamente dicho si muere o no *Escamillo*, lo cierto es que el torero no vence, sino que el vencedor es *Don José* quien lo hace desaparecer, vencido, de la escena.

Carmen recibe un fuerte golpe en el estómago indicativo de la apuñalada y es asesinada por *Don José* justamente en el momento en que ella adopta la postura corporal que asume como estandarte de su voluntad inquebrantable y eminentemente masculina en lo que se podía concebir solo para este género: atributos como el poderío, altivez, libertad sexual y bajo ningún concepto sometimiento. En esta versión *Carmen* se apropia de ellos y paga, por tanto, por ello. La obra finaliza así como empieza, en torno al personaje de *Don José* en el momento de su muerte por fusilamiento, planteamiento en cuanto a orden de las cosas, similar al de *Merimée* en el texto original de *Carmen*.

Describir todas las formas y encadenamientos de los movimientos que encontramos en la obra coreográfica de Mats Ek resultaría un trabajo amplísimo y se escapa al propósito de esta investigación. Pero en términos generales lo que sí podemos hacer es afirmar que esta coreografía refleja la inagotable fuente de posibilidades que ofrece el cuerpo humano para danzar, en cuanto a formas, a contenidos de las expresiones gestuales y en cuanto a la secuenciación de las formas y de los movimientos, al margen de los pasos que podemos encontrar catalogados y descritos en el vocabulario de la danza clásica. Esto es uno de los

rasgos distintivos de las danzas moderna y expresionista desarrolladas a durante el siglo XX y lo que designamos como la danza contemporánea en la actualidad. El caminar se convierte en un sin fin de formas para recorrer un espacio, relacionarse en una dimensión amorosa se muestra de maneras que escapan a las gestualidades tradicionales que significan dicha dimensión y surge una permisividad de amplio registro para interpretar las acciones corporales desde la consideración de diversas intenciones; las manos lo mismo ofrecen y acarician que se sacuden, se paralizan, se mueven congelando formas angulares percusivamente, o suponen el apoyo primario del cuerpo para moverse a través de superficies como el suelo, las paredes u otros cuerpos; los pies y las piernas generan posiciones en cualquier tipo de rotación que permitan sus articulaciones y se expresan en gestos que recorren toda la longitud de los miembros y haciendo referencia a cualquier punto en el espacio. En resumen, la expresividad es la que dictamina el límite del vocabulario danzario y no lo contrario, en una obra coreográfica alimentada indudablemente por las tantas fantasías literarias, pictóricas, operísticas, musicales y cinematográficas que se han inspiradas en *Carmen*.

Las cualidades antes mencionadas no suponen sin embargo un libertinaje sin sentido al momento de caracterizar los personajes; si esto sucediera no seríamos capaces de distinguir *Carmen de M...* o a *Escamillo de Don José*. Con esto queremos señalar que en este discurso coreográfico cada personaje tiene su voz que habla a través de todos los recursos que su cuerpo pueda ofrecer y el cual está influenciado por todas las redes de información e inspiraciones que rodean la creación artística: vocales, cinestésicos, gestuales, y la expresiva habilidad de imprimir en las acciones la fuerza y dinámica necesarias para lograr establecer diferencias entre unas intenciones y otras.

A través de un lenguaje, uno del movimiento, Mats Ek nos cuenta la historia de Carmen en el cual no solo otorga importancia a la secuencias de pasos de danza sino que integra demás dispositivos humanos, como la voz, la gestualidad conceptual y la cotidiana, y los demás componentes de una obra coreográfica, el vestuario, los diseños de iluminación y escenográficos, y en este caso, ortografía para la cámara, se disponen en sentido del lenguaje teatral en cuestión.

Esta versión de *Carmen*, rica en fuerza, transgresión, en sugerencias poéticas de los eventos trascendentales que forman parte de la vida como el amor, la muerte, las pasiones, las justicias e injusticias, conflictos de clase y género, habla a través de la totalidad de su ser en un claro rechazo a la dicotomía universal de nuestra era en la que cuerpo parece seguir un camino distinto al alma.

TERCERA PARTE

7. Epílogo: La Danza como vía de subversión de *Carmen*

La Danza supone la vía de subversión de Carmen, así como lo supuso el flamenco para los gitanos y los ritmos afrocaribeños para los esclavos, mulatos y herederos de las tradiciones criollas, formadas a partir de las conquistas europeas en las tierras que vinieron a llamarse América, y sobre las cuales se creó un sincretismo de las religiones africana y cristiana, así como en aspectos culturales como la música, la tradición oral de relatos, danzas, hasta la misma identidad de los americanos actuales, está formada por ancestros europeos, africanos e indios de diversas procedencias.

Aparte de las hipótesis planteadas al comienzo del estudio, del desarrollo del mismo se ha derivado una más: ¿Es la danza un cauce de la subversión de Carmen? Este cuestionamiento viene dado por haber considerado primero que uno de los distintivos principales de las *femmes fatales*, Carmen entre ellas, es la danza, y Carmen, siendo gitana, danza de una forma particular. En la revisión de aspectos históricos y sociales del desarrollo del flamenco, desde sus incipientes formas como modo de expresión inherente a un pueblo, al pueblo gitano, hasta su formación como estilo de danza teatral, hemos identificado un componente de subversión en esta forma de expresión; subversión artística pues se impuso aún cuando estaba considerado, y esto tiene que ver con las formas de danza que se identifican con la *femme fatale*, como impúdico, lascivo o indecoroso; subversión del ser pues supuso una de las

formas de supervivencia para muchas mujeres que no tenían como ganarse la vida a finales del siglo XIX y la primera parte del XX:

En el periodo comprendido entre 1860 y las primeras décadas del siglo XX, las mujeres jugaron un papel muy importante en el desarrollo del baile flamenco, pero se vieron relegadas a un mundo marginal, propio de la gente de «mal vivir»... El estigma de la mala reputación las persiguió durante toda su carrera... Sin duda, la bailaora fue en realidad una víctima más de la sociedad hipócrita... Quizá si esos busca-fortunas de cafés no hubieran irrumpido en la intimidad de este arte, la mujer no hubiera tenido que soportar tales humillaciones. en su hábitat natural, la artista era pobre, pero su honra no se cuestionaba. Sin embargo, su alma se condenaba en cuanto sus zapatos de tacón pisaban un tablado.³²⁰

Díaz Olaya describe que el flamenco no fue precisamente un estilo que gozara de la estimada reputación artística de la que goza hoy día, sino que más bien pasó los estigmas del rechazo y desprecio del puritanismo del siglo XIX. Las danzas dignas solo tenían lugar, para estos sectores críticos de la sociedad, en el marco de las danzas académicas que tenían un fuerte arraigo en las cortesanas. Pero aún así, se experimentaba la doble moralidad que vivía por ejemplo, la sociedad de la época victoriana en Inglaterra; las prostitutas eran un mal que debía sin embargo existir para expiar las urgencias de un público masculino que no desearía corromper la pureza de sus hogares y mujeres. En este caso, como demuestra el estudio sobre los cafés cantantes en Linares, de Díaz Olaya, encontramos una sociedad que calificaba como reprobable este tipo de danzas, sin embargo, eran muy populares y no faltaban clientes a sus espectáculos:

³²⁰ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (ed.): *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*, cit. pp. 209-210.

Por una parte, sufrió [el flamenco] el desprecio de la entonces puritana sociedad española que veía en él un vicio propio de las clases más desfavorecidas y de los gitanos, consideración que acarrearía incluso su prohibición en ciertos lugares y la consecuente intervención de las autoridades... Por otra parte... Los ciudadanos acudían masivamente a los centros de ocio donde dicha forma de expresión estaba presente. el flamenco se puso de moda en la segunda mitad del siglo XIX, reconocida como su edad de oro, y el exotismo que desprendía y su identificación con el pueblo gitano hizo que se convirtiera en un mito andaluz, perseguido y deseado por decenas de viajeros que emprendían largos viajes a través de la Península en busca de la esencia de este preciado manjar...³²¹

En el segundo caso de danzas que hemos señalado, nos referimos a subversión y resistencia que se muestran asimismo en las danzas afrocaribeñas, considerando que el aspecto racial de las músicas y danzas de este género las ponía en riesgo de extinción dadas las condiciones de súbditos de los territorios americanos³²² y caribeños. Es conocido que los esclavos africanos llevados a América y el Caribe tenían como una forma de comunicación secreta la danza y la música, ya que comunicarse por la palabra entre ellos, para evitar la posible planificación de levantamientos, les estaba prohibido hablar entre ellos. De esta manera, entre cantos y bailes era extremadamente difícil entrar en sus mundos comunicativos.

Y aún más allá de estas dos consideraciones, en la rebeldía que Santiago Bolaños intuye en la danza de la creadora y bailarina española María Pagés, rebeldía dentro de las fronteras de su propio arte, el Arte Flamenco, podemos identificar ese modo de sentir, vivir y

³²¹ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (ed.): *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*, cit. pp. 199-200.

³²² Enfatizamos aquí que cuando expresamos «americanos», nos referimos estrictamente a todo el territorio de América y no a la usual concepción de americano como sustituto de «estadounidense».

transformar artísticamente que genera nuevos horizontes en el reino de la expresión humana.

La autora, hablando sobre obra coreográfica *Sevilla*, advierte en la artista sevillana:

Sevilla recoge la trayectoria de esta mujer de una ortodoxia artística, paradójicamente, ecléctica, que rompe las normas de la danza flamenca para llegar al mismo centro de su origen y actualizarlo, trayéndolo al más absoluto presente. Y eso significa viajar a la India de Shiva como símbolo y hacer que la cultura del río Ganges y la del río Guadalquivir dialoguen en un escenario convertido en puente, en templo y en retorta de alquimista poético. Establecer un diálogo que profundiza en el propio proceso creativo.³²³

Una vez más nos encontramos con las herencias milenarias y las transformaciones de las mismas, rompiendo, torciendo o amalgamando para la vuelta a empezar, la regeneración creativa.

Por otra parte queremos enfatizar el acto de la danza como un acto de comunión de espíritu y materia, lo corpóreo adquiere una dimensión extracotidiana que dota al acto de ritualidad. En el sentido en que Otto lo expresa, supone lo siguiente:

Es el momento en que la criatura viviente suelta las ataduras de lo cotidiano para dejarse seducir por las cadencias lentas o rápidas, sostenidas o apasionadas de los movimientos primordiales, si bien siempre son grandes y solemnes. Lo que significa: ser uno y lo mismo con la vida del universo, dejar de ser individuo o persona para convertirse en *el* ser humano como criatura originaria, que ya no se enfrenta a los avatares cambiantes, sino que forma parte del todo universal. Más aún: no solamente no está frente a él, con diálogos y respuestas,

³²³ SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé: *El secreto de Ofelia: teatro, tejidos, el cuerpo y la memoria*, cit. p. 274.

sino que *está* en él, *es* él mismo. El ser con su verdad habla a través de la figura, el gesto y el movimiento.³²⁴

Para el antropólogo Quintero Rivera, estudioso de las relaciones entre cultura y las músicas y danzas mulatas, las ideas en estas danzas parecen dejar un mundo incorpóreo, enajenado del cuerpo, para asentarse en la realidad corporal en su manifestación más sensual, que es parte de lo que identificamos en las danzas de la *femme fatale*; por tanto la danza de la *femme fatale* rechaza el distanciamiento de cuerpo y espíritu, esa "separación iluminista"³²⁵ del mundo occidental:

... el baile caribeño se presenta, pues, como una desenfrenada sensualidad irreflexiva. Quisiera, por el contrario, argumentar que la naturaleza transgresor comunicativa de sus músicas y danzas se ubica precisamente en el intento de romper— en sus zigzagueantes definiciones de humanidad, espiritualidad y ciudadanía— con esa dicotomía conceptual.³²⁶

Entre estos dos polos con el Atlántico de por medio, América y Europa, y relativo a los dos géneros que estamos tratando en este apartado, encontramos una curiosa y sorprendente conexión en materia de comunicación y retroalimentación, a pesar de no contar, hace siglos, con los medios tecnológicos que existen hoy día, y que nos hacen recordar el tema de las herencias ancestrales que se pueden rastrear a pesar de distancias y larguísimos lapsos de tiempo, de los cuales hablábamos en el segundo capítulo de la investigación. Así como en Europa, más concretamente se consideraban lascivas las danzas que mostraban movimientos

³²⁴ OTTO, Walter, citado por KERÉNYI, Karl: *En el laberinto*, cit. pp. 113-114.

³²⁵ QUINTERO RIVERA, Ángel: *Cuerpo y cultura. Las músicas «mulatas» y la subversión del baile*, Madrid, Iberoamericana, 2009, p. 51.

³²⁶ QUINTERO RIVERA, Ángel: *Cuerpo y cultura. Las músicas «mulatas» y la subversión del baile*, cit. p. 51.

amplios de las caderas u hombros, presentando contorsiones del cuerpo y movimientos serpentinos de los brazos así como del resto del cuerpo, en América asimismo se experimentaban danzas venidas de Europa, y que a su vez se exportaban de vuelta al Viejo continente, y ante las mismas características se sucedían las mismas reacciones, añadiendo a esto las tradiciones dancísticas y musicales de las culturas africanas, sensuales y repletas de *humanidad*, en el sentido más enaltecedor de la palabra. Deleito y Piñuela, escritor que describió actividades lúdicas cortesanas bajo el reinado de Felipe II en España señalaba, sobre la zarabanda de estilo americano y africano, la cual había llegado a Sevilla, ciudad portuaria de mayor importancia en la comunicación con las Indias³²⁷, que este baile y este canto era “tan lascivo en las palabras y tan feo en los meneos... tan lascivo y obsceno que parecía estar inventado por Luzbel para inducir a pecar a la senectud y a la santidad misma”.³²⁸

Una vez más nos encontramos con Luzbel, Lucifer, o simplemente el demonio como figura inherente a estas danzas que atentaban contra la continencia de la urgencia humana de expresarse buscando ir más allá de los límites conceptuales del decoro, de la dicotomía de la que antes hablábamos.

Este fenómeno se repetiría en la incursión del jazz en su forma musical tanto como danzaría en la cultura popular. Éstos transgredían los límites de lo decoroso en la alegría y desparpajo de su expresión, una que no conocía sino la urgencia de mover el espacio a través del sonido y el movimiento con alientos de vida desencartonados.

³²⁷ QUINTERO RIVERA, Ángel: *Cuerpo y cultura. Las músicas «mulatas» y la subversión del baile*, cit. p. 134.

³²⁸ DELEITO Y PIÑUELA, José: *También se divierte el Pueblo*, Madrid, Espasa Calpe, 1944, p. 79.

Conclusiones

Después de haber andado los caminos bifurcados de la historia de *Carmen* y su inmersión en la Danza, y de indagar en pensamientos, reflexiones, cuerpos textuales y cuerpos en movimiento, puedo afirmar que he encontrado a *Carmen* en la Danza y he encontrado la Danza en *Carmen*. Esta reciprocidad no es dada automáticamente y he de explicar por qué.

En cuanto a la primera afirmación ‘he encontrado a *Carmen* en la Danza’ puedo decir que supone un camino más fácil, y se deduce que dada la proyección en el espacio escénico, así como en otros artísticos, y en el tiempo, la mítica *Carmen* ha repercutido profundamente en las intenciones creadoras una vez nació hasta nuestros días. *Carmen* ha constituido un pretexto para la creación de grandes obras de la Danza. Sobre la segunda afirmación debo decir que ha supuesto más riesgo sostenerla. Con esto quiero decir, que la danza forma parte del código genético de *Carmen*, es decir, es intrínsecamente suya y si se desprendiese de ella *Carmen* no sería como ha llegado a nuestros días. Me refiero a la Danza en *Carmen* en el sentido que Kérenyi y Otto nos trasladan en cuanto al movimiento como canal expresivo del *ser* y como *verdad* a través de las formas y los gestos.

Muchos otros personajes femeninos han inspirado creaciones coreográficas emblemáticas, que permanecen en los repertorios de danza desde siglos atrás, sin embargo han podido quedarse, no queriendo restar mérito en esta aseveración, en inspiraciones, pretextos para crear, sin que encontremos en estos personajes a la danza como un elemento imprescindible. *Aurora*, *Swanilda*, la *Cenicienta*, podrían prescindir de la danza fuera del discurso danzario; *Carmen* no.

En la verdad expresada de *Carmen* reconocemos la Danza como canal de expresión de su subversión porque con ella su ser exorcista los demonios de las realidades constrictoras, provoca, se comunica en un lenguaje que despista a sus adversarios por tanto se muestra como recurso de supervivencia, porque es puro movimiento cómplice de la música, que muestran a un cuerpo que se resiste a ser preso.

Lo que ha supuesto la palabra en la voz de *Carmen* en la ópera de Bizet, el medio que le permitió hablar por sí misma, supone el movimiento en la danza como recurso de expresión del *ser* que nos ocupa. Y aún más allá, antes que el verbo como dador de existencia, el aliento como hálito de vida y metamorfoseado en las humanas y contundentes expresiones de lo corpóreo dotan de existencia a *Carmen* en la danza.

Hemos considerado tres creaciones coreográficas en nuestro análisis de *Carmen* en la Danza. Tanto la versión de Petit como la versión de Alonso se acercan a un lenguaje neoclásico de la danza fuertemente arraigado en las tradiciones clásicas en cuanto a lo que tiene que ver con el vocabulario técnico, pero aún esto, los creadores se arriesgaron a explorar códigos alternativos para dar significado al contenido coreográfico e interpretativo, probaron salir de los límites tradicionales para adentrarse en los nuevos tiempos que suponían el denominado *ballet moderno*. La extensa fuente de registros que se presentaba a las bailarinas Alicia Alonso y Maya Plisetskaya bajo las guías del coreógrafo de esta versión, les permitía sin duda escudriñar en sus propias posibilidades interpretativas, en sí mismas, para poder abarcar las ideas y supuestos que representa el personaje de *Carmen* según se desprende del bagaje mítico que hemos estado considerando a lo largo de la investigación; pues, no resultaba muy frecuente para una bailarina clásica del periodo de las creaciones

consideradas, interpretar un personaje que exigiera la necesidad de implicarse de una manera introspectiva y transformarlo en expresión, pues no se trataba solo de decoro y forma correcta. En este sentido es que consideramos de manera concluyente que solo mediante las puertas abiertas que ofrecía el ballet moderno a nuevas posibilidades de significación, de escenificación, de caracterización y sobretodo, posibilidades corporales más allá de las ofrecidas por la danza clásica, y las interpretativas en cuanto a los rasgos de vitalidad humana, fuerza en los movimientos y sensualidades que nos acercan a una mujer real, muy lejos de una princesa de cuentos, es que estos coreógrafos, durante las décadas medias del siglo XX, abrazaron la oportunidad de hacer dar existencia a *Carmen* en la danza.

Por otro lado, Ek como creador se ubica en el ámbito de la danza contemporánea para dar forma a sus propuestas coreográficas, y es en este ámbito donde es capaz de hacer a *Carmen*, a través de la potente interpretación de la intérprete española Ana Laguna, aún más arraigada al suelo como fuente de fuerza vital, rasgo que se desprende del tratamiento que hace el coreógrafo de los movimientos y formas del cuerpo. entonces, ya en la década de los noventa del siglo pasado, la reinterpretación de Ek, aunque es evidente en ella la presencia de ciertos elementos de la danza clásica en su quehacer, sobretodo los recursos interpretativos, rompe definitivamente con la concepción tradicional de la puesta en escena, implicando la voz, el grito desesperado, la risa y las conmociones y estremecimientos al que puedan acceder la corporeidad humana, manifestando asimismo la prueba de la posibilidad de *Carmen* en la danza mediante vías de exploración del movimiento y la expresión humanos.

Las múltiples historias, en el recorrido de las reelaboraciones de *Carmen*, hacen una sola historia y le otorgan el carácter mítico: la historia de una entidad femenina en la que se

conjugan las contradicciones que la hacen emerger como un ser que danza su rebeldía. En las parábolas coreográficas de *Carmen* persiste un edificio de movimientos en el que reconocemos estratificaciones míticas en conflicto, la ley, el honor, la moral, la contracultura, la desobediencia; mas prevalece *Carmen* sobre todas ellas, en el centro de aquél, y cuya posesión- del centro del edificio como el lugar de la conciencia- y salida requirieron su muerte y nos ha brindado sus renacimientos. *Carmen* parece cada vez renacer, de sus cenizas como heredera del estigma de la mujer fatal, para mostrarse como mujer que desea abrazar una libertad anhelada, imposible.

En el capítulo siete habíamos citado las condiciones de la mujer bailaora del flamenco en calidad de víctima, pero que tras su persistencia, resistencia y supervivencia, ha enaltecido su arte hasta el punto en que en nuestros días se encuentra. *Carmen* se encuentra con esta idea. Como conocedora de los efectos de sus atributos sobre los hombres, lo utilizaría para su supervivencia, mas en realidad era una víctima de un medio que no le ofrecía ningún camino alternativo y que encima de todas las desavenencias a las que estaba expuesta, si osaba vivir según términos propios, estaba condenada al trágico final de su muerte; y sobre estas limitaciones es sobre las que se rebela; y esto todo, expresado según el medio que nos ocupa, la Danza.

En *Carmen* en la Danza encontramos reflejado también el ancestral paradigma de oposición, que parece no abandonar las consciencias de nuestras sociedades, el paradigma de oposición que habíamos explorado ya en las relaciones divinas de las mitologías más remotas en las que los principios de la femenino y lo masculino parecen haberse enfrentado a muerte. En el tratamiento de *Carmen* en las creaciones coreográficas, sin embargo, y acercándose más

al tratamiento de Bizet sobre el personaje que al del propio Merimée, la propia *Carmen* se rebela ante el craso error ético de aniquilarla. Su aniquilación parece haber asegurado su supervivencia: en esto radica el elemento de subversión y resistencia en *Carmen*.

Quizás se deba a que, lo que podemos considerar como términos junguianos, lo que vivieron hace miles de años humanos que experimentaron la vida y sus sentidos de forma tan radicalmente distinta a la nuestra no se desvanece en el devenir de la humanidad, sino que de alguna manera persiste y se asoma como una queja, como aquella que mujeres del siglo XV alzaron mas no vieron la luz hasta siglos después, y aún andamos el camino, transformando, creando.

Bibliografía

ADSHEAD-LANSDALE, Janet & LAYSON, June (eds.). *Dance history: an introduction*. Londres: Routledge, 1994.

- *Dancing text: intertextuality in interpretation*. Londres: Dance Books, 1999.

ADSHEAD-LANSDALE, Janet, BRIGINSHAW, Valerie A., HODGENS, Pauline & HUXLEY, Michael. *Teoría y práctica del análisis coreográfico* (Trad. Carlos García Aranda). Valencia: Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana, 1999.

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comedia*. Barcelona: Espasa Libros, S. L. U., 2010.

ALONSO, Alicia (autora) & SIMÓN, Pedro (selección). *Diálogos con la danza*. Madrid: Editorial Complutense, 1993.

ÁLVAREZ, Inma. *Expression in the Performing Arts*. Cambridge Scholars Publishing, 2010.

ARCHER, Robert. *Misoginia y defensa de las mujeres: antología de textos medievales*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.

BADE, Patrick. *Femme Fatale: Images of evil and fascinating women*. Ash & Grant, Ltd., Londres, 1979.

BARING, Anne & CASHFORD, Jules. *El mito de la diosa* (Trad. Andrés Piquer, Susana Pottecher, Francisco del Río, Pablo A. Torijano e Isabel Urzáiz). Madrid: Ediciones Siruela, S. A., 2005.

BARTRA, Roger. *El mito del salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S. L., 2013.

- *Las flores del mal*. Buenos Aires: EFECE Editor, 1977.

- BENEDICT, Philip (Ed.). *Cities and social change in early modern France*. Londres: Routledge, 1992.
- BENNAHUM, Ninotchka Devorah. *Carmen, a gypsy geography*. Connecticut: Wesleyan University Press, 2013.
- BORNAY, Erika. *La cabellera femenina*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.
- *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.
- BORROW, GEORGE. *La Biblia en España*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- BUSTAMANTE, Mayda. *Alicia Alonso en Carmen. Mito y leyenda*. Barcelona: Ediciones Cumbres, 2014.
- BUTTE, M., MAAR, K., McGOVERN, F., RAFAEL, M. & SCHAFAFF, J. (eds.). *Assign & Arrange: Methodologies of Presentation in Art and Dance*. Berlin: Sternberg Press, 2014.
- CALAIS-GERMAIN, BLANDINE. *Anatomía para el movimiento, Tomo I*. Barcelona: Los Libros de la Liebre de Marzo, S. L., 1994.
- CAMPBELL, Joseph. *Los mitos: su impacto en el mundo actual* (Miguel Portillo, trad.). Barcelona: Editorial Kairós, 2014.
- CARTER, ALEXANDRA. *Rethinking dance history: a reader*. Routledge, 2003.
- CARTER, Alexandra & O'SHEA, Janet (eds.). *The Routledge Dance Studies Reader*, Routledge, 2010.
- CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society*. Londres: Thames & Hudson Ltd., 2012.
- CID LÓPEZ, Rosa María & GONZÁLEZ GONZÁLEZ, María (eds.). *Mitos femeninos de la cultura clásica*. Oviedo: KRK Ediciones, 2003.
- CLIMENHAGA, Royd (ed.). *The Pina Bausch Sourcebook: the making of Tanztheater*. Londres: Routledge, 2013.

- COHEN, Selma Jeanne. *A prolegomenon to an aesthetics of dance*. Philadelphia: American Society for Aesthetics, 1962.
- COLOMÉ, Delfin. *El indiscreto encanto de la danza*. Madrid: Ediciones Turner, S. A., 1989.
- COPELAND, Roger & COHEN, Marshall. *What is dance? Readings in theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- CORBIN, Alain. *Les filles de noce: misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*. París: Champs Histoire, 1978.
- CRAINE, Debra & MACKRELL, Judith. *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- CROSS, Elsa. “El descenso de Inanna: una prefiguración de los Misterios”. México, D. F.: *Revista de la Universidad de México*. Núm. 70, Diciembre, 2009, pp. 28-31.
- CURTISS, Mina. *Bizet and his world*. Nueva York: Vienna House, 1974.
- DAMES, Michael. *The Silbury Treasure. The Great Goddess rediscovered*. Londres: Thames & Hudson, Ltd., 1976.
- DANIEL, Glyn E. *The megalith Builders of Western Europe*. Londres: Hutchinson, 1958.
- DAVIS, Angela. *Mujeres, raza y clase* (Trad. Ana Varela Mateos). Madrid: Ediciones Akal, S. A., 2005.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés: *Respuesta a Sor Filotea*. Barcelona: Red Ediciones, 2011.
- DE MÉRICOURT, Théroigne. *Citoyennes, armons-nous!*. París: Éditions Points, 2010.
- DE SAMOSATE, Lucien. *Éloge de la Danse* (Trad. del griego Claude Terreaux). París: Arléa, 2007.
- DELUMEAU, Jean. *El miedo en Occidente* (Trad. Mauro Armiño). Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2012.

DIJKSTRA, Bram. *Evil sisters: the threat of female sexuality and the cult of manhood*. Nueva York: Alfred Knopf, Inc., 1996.

- *Idols of Perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. Oxford: Oxford University Press, 1986.

DOPICO BLACK, Georgina. *Perfect wives, other women: adultery and Inquisition in early modern Spain*. Durham & London: Duke University Press, 2001.

ELIADE, Mircea. *History of religious ideas, Vol. I*. Chicago: University of Chicago Press, 1978.

ESCRIBANO ÚBEDA-PORTUGUÉS, José. *España y Europa a través de la historia desde el siglo XV al siglo XVIII*. Madrid: Visión Libros, 2012.

FANJUL, Serafín. *Buscando a Carmen*. Madrid: Siglo XXI S.A., 2012.

FLAUBERT, Gustave: *Tres cuentos: Un corazón sencillo; La leyenda de San Julián el Hospitalario; Herodías* (Trad. Luis Bello). Madrid: Espasa Calpe, 1919

FOSTER, David W. *Espacio escénico*. Buenos Aires: Galerna, 1998.

GASPAR DE ALBA, Alicia. *[Un]framing the "Bad Woman"*. Austin: University of Texas Press, 2014.

GOMBRICH, Ernst. *La historia del arte* (Trad. Rafael Santos Torroella). Phaidon Press Limited: 1997.

GRAVES, Robert. *La Diosa Blanca* (Trad. William Graves). Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2014.

- *The Greek myths: Vol. I*. Londres: Penguin Books Ltd., 1960.

GRAVES, Robert & PATAI, Raphael: *Hebrew myths*. Nevada: International Authors NV, 1964.

GUERBER, Hélène Adeline. *The story of modern France*. New York, Cincinnati, Chicago: American Book Company, 1910.

HARRISON, Charles & WOOD, Paul (eds.). *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Massachusetts: Blackwell Publishing, 2010.

HAWKINS, Gerald S. *Stonehenge Decoded*. Londres: Souvenir Press, 1966.

HERMANDAD DE ARTISTAS GRÁFICOS DE PUERTO RICO. *Puerto Rico. Arte e identidad*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998.

HESÍODO. *La Teogonía*. Barcelona: Ediciones Bronte S. L., 2013.

HIDALGO GÓMEZ, Francisco. *Carmen Amaya. La Biografía*. Barcelona: Ediciones Carena, 2010.

HILLMAN, Richard & QUESNEL, Colette. *Apology for the woman writing and other works*. Chicago: Chicago University Press, 2002.

HOBBSAWM, Eric. Trilogía: *La era de la revolución: 1789-1848; La era del capital: 1848-1875; La era del imperio: 1875-1914* (Trads. Felipe Ximénez de Sandoval, Ángel García Auxà, Carlo A. Caranci y Juan Faci Lacasta). Barcelona: Editorial Planeta, S. A., 2014.

HOMERO. *Odisea*. Barcelona: Espasa Libros, 2010. Primera Ed. en libro electrónico: julio de 2012. Trad. Luis Segalá y Estalella (Ed. Antonio López Eire).

- *Iliada*. México: Editorial Porrúa, 2013.

HUGHES, Ann. *Gender and the English Revolution*. Oxon: Routledge, 2012.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*, Routledge, New York, 2006.

HUYSMANS, Joris-Karl. *A contrapelo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.

JACOBO I (Autor); Fischlin, D. y Fortier, M. (eds.). *The True Law of Free Monarchies and Basilikon Doron*. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 1996.

- JOHNSON, Paul. *El Renacimiento*. (Trad. Teófilo de Lozoya.). México: Penguin Random House Grupo Editorial S. A., 2015.
- JUNG, Carl & KERÉNYI, Karl. *Introducción a la esencia de la mitología* (Trads. Brigitte Riemann y Carmen Gauger). Madrid: Ediciones Siruela, S. A., 2012.
- KANDINSKY, Vasiliev. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1996.
- KANT, Immanuel. *Contestación a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?* Madrid: Santillana Ediciones Generales, S. L., 2012.
- KERÉNYI, Karl. *En el laberinto*. Madrid: Siruela, 2006.
- LAFARGA, Francisco (ed.). *Miradas de mujer. Viajeras francesas por la España del siglo XIX*. Madrid: Castalia Ediciones, 2012.
- LARA PEINADO, Federico. *Enuma elish*. Madrid: Trotta, 1994.
- LEE, Carol. *Ballet in Western Culture: A History of Its Origins and Evolution*. New York: Routledge, 2002.
- LEPECKI, Andre. *Of the presence of the body: essays on dance and performance theory*. University Press of New England, 2004.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- LIDOVA, Irene (autora) & COHEN, Selma Jeanne (ed.): “Roland Petit”, *International Encyclopedia of Dance* (Vol. 5, 162-165). Oxford: Oxford University Press, 1998.
- LÓPEZ DE ABIADA, José & LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta (eds.). *Imágenes de España en culturas y literaturas europeas (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Editorial Verbum, S. L., 2004.
- MARINELLA, Lucrezia. *The nobility and excellence of women and the defects and vices of men* (Trad. A. Dunhill). Chicago & Londres: University of Chicago Press, 1999.

- MARKESSINIS, Artemis. *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías Deportivas Estéban Sanz Martier, S.L., 1995.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz (ed.). *Coreografiar la historia europea: cuerpo, política, identidad y género en la danza*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2011.
- McCLARY, Susan. *Carmen*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- McFEE, Graham (ed.). *Dance, education and philosophy*. U.K.: Meyer & Meyer Sport, 1999.
- *Understanding dance*. Londres: Routledge, 1992.
- MERIMÉE, Prosper. *Carmen*. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2007.
- *Carmen*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.
- MOORE, Carol-Lynne & YAMAMOTO, Kaoru. *Beyond words: movement observation and analysis*. Londres & Nueva York: Routledge, 2012.
- MORALES, Nicolás. *L'Artiste de cour dans L'Espagne du XVIIIe*. Madrid: Siècle, Casa Velázquez, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre Wagner*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S. L., 2003.
- ORTEGA Y GASSET, José. *En tiempos de la sociedad de masas*. Madrid: Santillana Ediciones Generales S. L., 2013.
- OTIS-COUR, Leah. *Historia de la pareja en la Edad Media* (Trad. Anton Dietrich). Madrid: Siglo XXI de España Editores, S. A., 2000.
- OTTO, Walter. *Las musas*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.
- OVIDIO: *Metamorfosis*. Barcelona: Espasa Libros, S. L. U., 2011.
- PARMELE, Mary Platt: *A Short History of France*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1907.
- PÉREZ GARZÓN, Juan Sinisio. *Historia del Feminismo*. Madrid: Catarata, 2011.

- PERRY, Mary Elizabeth. *Ni espada rota ni mujer que trota*. Barcelona: Crítica, 1993.
- PLAZA ORELLANA, Rocío. *Los bailes españoles en Europa. El espectáculo de los bailes de España en el siglo XIX*. España: Editorial Almuzara, 2013.
- POMEROY, Sarah B. *Diosas, ramerías, esposas y esclavas: mujeres en la antigüedad clásica*. Madrid: Akal, 1987.
- PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (Trad. Rubén Mettini). Barcelona: El Acantilado, 1999.
- PUEYO CASAUS, María del Pilar. *Valle-Inclán a la luz del decadentismo europeo y del modernismo hispánico*. Madrid: Editorial Vision Libros, 2009.
- QUINTERO RIVERA, Ángel. *Cuerpo y cultura. Las músicas «mulatas» y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- REDFERN, Betty. *Dance, art and aesthetics*. Londres: Dance Books Ltd., 1988.
- RIDEAL, Liz. *Mirror, Mirror: self-portraits by women artists*. Nueva York: Watson-Guption Publications, 2002.
- RIVERO WEBER, Paulina. *Se busca heroína*. México: Itaca, 2007.
- RIVERA GARRETAS, María Milagros. *El cuerpo indispensable*. Madrid: Ed. horas y HORAS, 1996.
- RIZZOLATTI, Giacomo & SINIGAGLIA, Corrado. *Las neuronas espejo* (Trad. Bernardo Moreno Carrillo). Barcelona: Paidós Ibérica, 2006.
- RODRÍGUEZ GORDILLO, José Manuel. *Carmen. Biografía de un mito*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2012.
- ROSE, Gillian. *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Londres: SAGE Publications Ltd., 2007.

- ROSS, Alex. *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 2009.
- RUPRECHT, Lucia. *Dances of the self in Heinrich Von Kleist, E.T.A. Hoffmann and Heinrich Heine*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2006.
- SAID, Edward W. *Orientalismo*. Barcelona: Liberdúplex, S. L. U., 2010.
- SAMOSATE, Lucien De. *Éloge de la danse* (Trad. del griego al francés por Claude Terreaux). Paris: Arléa, 2007.
- SANTIAGO BOLAÑOS, Marifé. *El secreto de Ofelia: teatro, tejidos, el cuerpo y la memoria*. Barcelona: Ediciones Cumbres, 2013.
- *Mirar al dios. El Teatro como camino de conocimiento*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- SELDEN, Elizabeth. *The dancer's quest: essays on the aesthetics of the contemporary dance*. University of California Press, 1935.
- SCHILLER, Friedrich. *On the aesthetic education of man*. Dover Publications Inc., 2004.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *El arte de tratar con las mujeres*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.
- SIMÓN, Pedro: *El Ballet: una devoción {enfoques y precisiones}*. Barcelona: Ediciones Cumbres, 2014.
- SONTAG, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus, 2003.
- STONE, Merlin. *When god was a woman*. Nueva York: The Dial Press, 1976.
- TAILLEFER de Haya, Lidia. *Orígenes del feminismo: textos del siglo XVI al XVIII*. Madrid: Narcea, S. A. de Ediciones, 2008.
- THOM, Alexander. *Megalithic sites in Britain*. Oxford: Oxford University Press, 1967.

TORREBLANCA LÓPEZ, Carmen. “La mujer fatal en la ópera”, *Dossiers Feministes*, 13, 2009, pp. 51-74.

VV. AA. *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Editorial Desclée De Brouwer, S. A., 2009.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Vindicación de los derechos de la mujer*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, S. A., 2012.

1.1. Recursos literarios electrónicos

ARISTÓTELES: *La Política* (Trad. Patricio de Azcárate). ISBN: 978-2-36668-982-2.

BALLTRONDE, Mònica: “La nueva filosofía de la naturaleza del hombre de Olivia de Sabuco”. *Athenea Digital*, 10: 259-262. Recuperado de: <http://antalya.uab.es/athenea/num10/sabuco.pdf>

BLÁZQUEZ, Jose María & CABRERO, Javier: *Himno a An*, pp. 184-185. Recuperado de: http://portal.uned.es/pls/portal/docs/PAGE/UNED_MAIN/LAUNIVERSIDAD/UBICACIONES/07/DOCENTE/JAVIER_CABRERO_PIQUERO/ARTICULOS/HIMNO%20A%20AN.PDF

CAMPBELL, Joseph. *Myths to live by*, Stillpoint Digital Press, 2011. ISBN: 978-1-61178-000-0

DE ESPINOSA, Juan: *Diálogo en laude de las mujeres*. Recuperado de: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista17/Textos/01_Dialogo_mujeres.pdf

DE LEÓN, Fray Luis. *La perfecta casada*. Recuperado de: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/131489.pdf>

DE SALISBURY, John: *Polycraticus*, Recuperado de: <http://www.constitution.org/salisbury/policrat123.htm>

DE ZAYAS Y SOTOMAYOR, María. *La fuerza del amor*.

http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/Textos/04_Zayas.pdf

- *Novelas amorosas y ejemplares*. Recuperado de: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/Textos/04_Zayas.pdf

GAUTIER, Théophile: *Carmen*. Recuperado de: http://www.adolfogarciaortega.com/obra/pdf/teophile_gautier.pdf

GOUGE, William: *Domestical Duties*. Recuperado de: <http://www.chapellibrary.org/files/5413/7591/1550/otddu1.pdf>

HEINRICH, Kramer y JACOBUS, Sprenger. *Malleus Maleficarum*. Recuperado de: <http://www.malleusmaleficarum.org/downloads/MalleusEspanol1.pdf>

HESÍODO: *Los trabajos y los días*. Recuperado de: http://www.imperivm.org/cont/textos/txt/hesiodo_los-trabajos-y-los-dias.html

- *Teogonía*. Recuperado de: http://campus.usal.es/~licesio/L_M_V/Hesiodo_Teogonia.pdf

HUGO, Victor. *Les Orientales*, Recuperado de: <https://archive.org/stream/lesorientales01hugogoog#page/n9/mode/2up>

JACOBO I: *The Trew Law of Free Monarchies and Basilican Doron*. Recuperado de: https://books.google.es/books?id=AnSz0u_4480C&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false

MORENO MENGÍBAR, Andrés & VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco. “Poderes y prostitución en España (siglos XVI-XVII). El caso de Sevilla:”. *Criticón*, 69: 33-49, 1997. Recuperado de: http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/069/069_035.pdf

ROUSSEAU, Jean Jacques: *Emilio o la Educación*. Recuperado de: <http://peuma.e.p.f.unblog.fr/files/2012/06/Emilio-ROUSSEAU.pdf>

WILDE, Oscar. *Salomé*. Recuperado de: <https://espanol.free-ebooks.net/ebook/Salome/pdf?dl&preview>

ANÓNIMO: *Código de Hammurabi*. Recuperado de: <http://www.ataun.net/BIBLIOTECAGRATUITA/Clásicos%20en%20Español/Anónimo/Código%20de%20Hammurabi.pdf>

1.2. Recursos Audiovisuales: Fuentes Originales

CASAUS, Víctor (Director). *Alicia* [35 mm. capturado en DVD]. Ciudad de La Habana: ICAIC, 1975.

EDWARDS, Raymond (Coordinador de Producción). *Bizet-Shchedrin Carmen Suite Ballet* [DVD]. Nueva York: Video Artists International, Inc., 2004.

FIGGIS, Mike (Director). *Flamenco Women* [VHS]. Washington D. C.: New River Media, 1997.

KATANIAN, Vassili (Director). *Plisetskaya Dances* [DVD]. W. Long Branch, N.J. : Kultur, 2008.

LARGE, Brian (Director). *Cecilia Bartoli Live in Italy* [VHS]. Londres: DECCA, 1998.

PELEG, Yoav. *Moscow City Ballet presents the Carmen Suite* [VHS]. Londres: Video Collection International, 1991.

ROSI, Francesco (Director). *Carmen* [VHS]. París/Roma: Gaumont, Production Marcel Dassault/Opera Film Produzione, 1996.

SAURA, Carlos (Director). *Carmen* [DVD]. U.K.: Optimum Releasing, Ltd., 2008.

WALLIN, Gunilla (Directora). *Mats Ek's Carmen* [DVD]. Leipzig: Arthaus Musik, 1994.

YOUNG, Terence (Director). *Zizi Jeanmaire Dances Roland Petit: Carmen, Le Jeune Homme et la Mort, La Croqueuse de Diamants* [DVD]. W. Long Branch, N.J. : Kultur, 2005.

1.3. Recursos Audiovisuales: Fuentes World Wide Web

ALONSO, Alberto (Coreógrafo). *Carmen*. Recuperado de: <https://youtu.be/u1Mk4b11ICc>

PETIT, Roland (Coreógrafo). *Carmen*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=kZcs2McA97A>

GODARD, Jean-Luc (Director). *Prénom Carmen*. Recuperado de: <https://youtu.be/8jzIv0Qwp60>

BIZET, Georges (Compositor). *Carmen*. Recuperado de: <https://youtu.be/WNvHXHMfxNw>

ZEFFIRELLI, Franco (Director de Escena). *Carmen*. Recuperado de: <https://youtu.be/46JIeRbVIRA>

Anexo 1

1.1. Entrevista a Alicia Alonso

Gloria García Arambarry: ¿De qué fuentes se nutrió para interpretar el personaje de *Carmen*?

Alicia Alonso: El ballet *Carmen* llegó a mi en una etapa de madurez artística como bailarina. Es conocido que la primera expresión de danza que aprendí en mi vida fue el baile español. Con 9 años de edad vine a Andalucía con mis padres, y durante más de un año tomé clases sobre la interpretación de distintas modalidades del folclor español. Luego de estudiar ballet en Cuba y en los Estados Unidos, tuve una importante experiencia profesional con el American Ballet Caravan, y sobre todo en el American Ballet Theatre. Aparte del repertorio clásico, trabajé con grandes coreógrafos que entonces impulsaban el ballet moderno en los Estados Unidos. Le menciono estos antecedentes, para significarle que esa experiencia estaba en mi al enfrentar el personaje de *Carmen*. A ellos se sumaba, mi interpretación de diversos personajes de carácter español, creados por coreógrafos modernos como Massine, Carmelita Maracci y otros, que recreaban, de diferentes maneras, las esencias del baile español.

G.G.A.: ¿Cómo se comparten el proceso creativo entre el coreógrafo y los bailarines, considerando que éstos también son creadores, no sólo los que ejecutan pasos dados por otro?

A.A.: Usted lo afirma en su pregunta. Efectivamente, el bailarín no debe ser un mero instrumento de ejecutar pasos, sino ser capaz de inspirar y aportar al coreógrafo, en una relación interactiva. Desde luego, eso depende mucho de las peculiaridades del bailarín y del método creativo del coreógrafo. En el caso de *Carmen*, mi participación en el proceso

creativo del coreógrafo fue esencial, y así lo ha reconocido expresamente Alberto Alonso. Aunque la obra se estrenó en Moscú muy poco antes que en Cuba, fue montada, creada por Alberto Alonso antes, en La Habana, conmigo interpretando el papel protagonista.

G.G.A.: ¿Qué significó *Carmen* para usted, como bailarina, directora, intérprete mundialmente reconocida, es decir, una mujer de una potente proyección artística y social del siglo XX?

A.A.: *Carmen* ha sido un personaje de mucho peso en mi carrera, y varios críticos lo sitúan junto a *Giselle* entre las obras capitales de mi repertorio. Me gustó mucho interpretar *Carmen*, lo disfrutaba enormemente, y en realidad debo admitir que me aportó grandes satisfacciones artísticas.

G.G.A.: ¿Cómo vislumbra a *Carmen* para el siglo XXI?

A.A.: Seamos optimistas. Es un personaje con mucha fuerza, de variadas aristas. Espero que existan creadores, intérpretes, que sepan conservarlo, revitalizarlo, mantenerlo vivo. Y que no se vulgarice ni pierda su carácter.