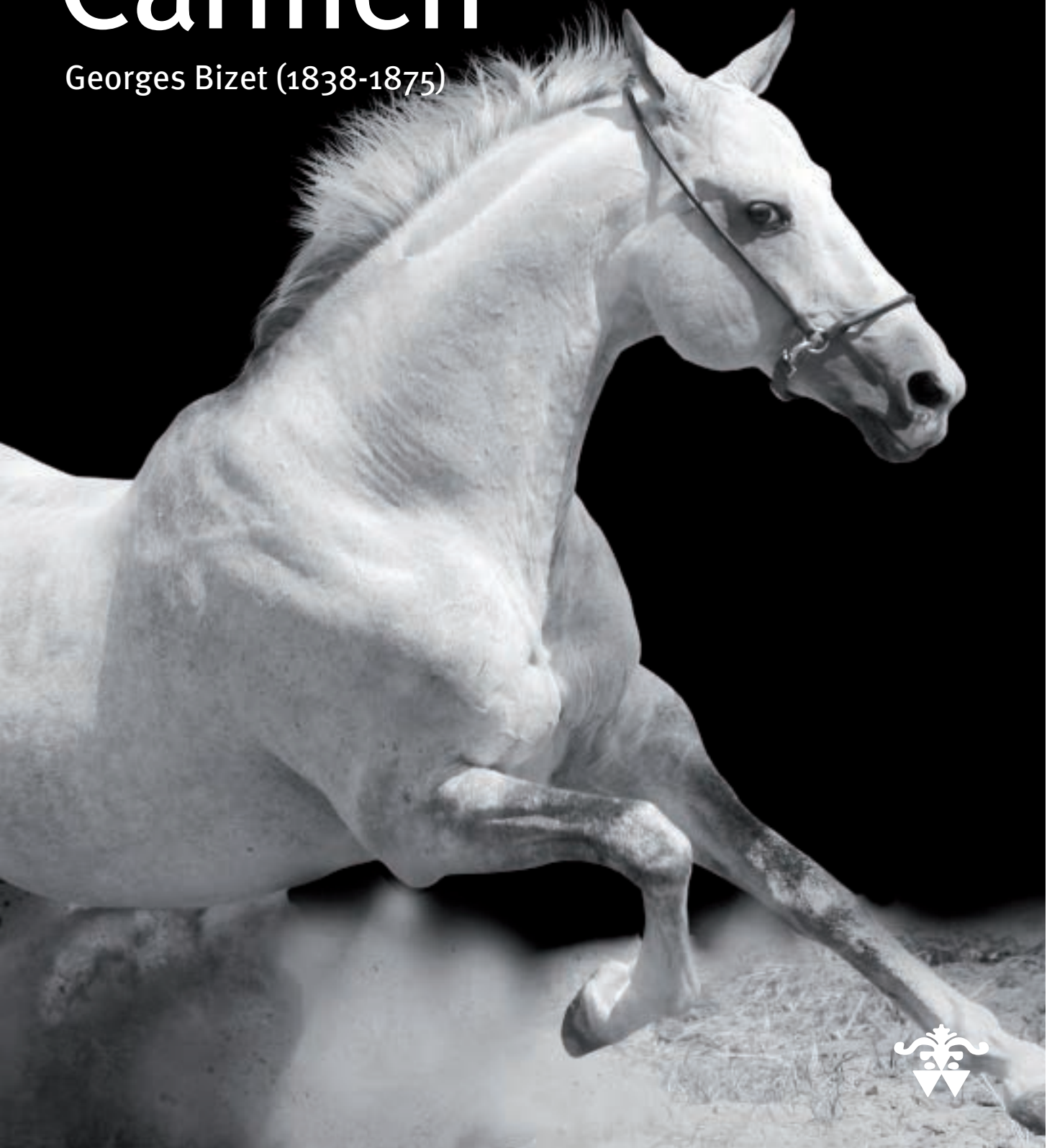


Carmen

Georges Bizet (1838-1875)



CARMEN

Georges Bizet (1838-1875)

OPÉRA COMIQUE EN CUATRO ACTOS. MÚSICA DE GEORGES BIZET (1838-1875). LIBRETO DE HENRI MEILHAC Y LUDOVIC HALÉVY,. BASADO EN LA OBRA HOMÓNIMA (1845) DE PROSPER MÉRIMÉE. ESTRENADA EN LA OPÉRA-COMIQUE DE PARÍS EL 3 DE MARZO DE 1875. ESTRENADA EN EL TEATRO REAL EL 14 DE MARZO DE 1888. PRODUCCIÓN DE LA OPÉRA NATIONAL DE PARIS.

Director musical: **Marc Piollet**

Director de escena: **Calixto Bieito**

Responsable de la reposición: **Yves Lenoir**

Escenógrafo: **Alfons Flores**

Figurinista: **Mercè Paloma**

Iluminador: **Alberto Rodríguez Vega**

Director del coro: **Andrés Máspero**

Directora del coro de niños: **Ana González**

Zuniga: **Jean Teitgen**

Moralès: **Isaac Galán**

Don José: **Francesco Meli (11, 14, 18, 21, 24, 27 octubre / 10, 14 noviembre)**

Andrea Carè (12, 15, 19, 22, 25, 28, octubre / 3 noviembre)

Leonardo Caimi (30 octubre / 4, 17 noviembre)

Escamillo: **Kyle Ketelsen (11, 14, 18, 21, 24, 27, 30 octubre / 4 noviembre)**

Fernando Radó (12, 15, 19, 22, 25, 28 octubre / 3, 10, 14, 17 noviembre)

Le Dancaïre: **Borja Quiza**

Le Remendado: **Mikeldi Atxalandabaso**

Frasquita: **Olivia Doray**

Mércèdes: **Lidia Vinyes Curtis**

Carmen: **Anna Goryachova (11, 14, 18, 24 octubre / 10, 14, 17 noviembre)**

Stéphanie d'Oustrac (12, 19, 22, 25, 28 octubre / 3 noviembre)

Gaëlle Arquez (15, 21, 27, 30 octubre / 4 noviembre)

Micaëla: **Eleonora Buratto (11, 14, 18, 21, 24, 27, 30 octubre / 4 noviembre)**

Olga Busuioc (12, 15, 19, 22, 25, 28 octubre / 3, 10, 14, 17 noviembre)

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

Pequeños Cantores de la ORCAM

ARGUMENTO

Carmen

Fernando Fraga

La acción tiene ocurre en Sevilla y en las montañas de alrededor, hacia 1820.

Acto I

La obertura (Nº 1) evoca al inicio el brillo de la ciudad andaluza con el tema musical de Escamillo y, en un brusco cambio posterior, la tragedia conclusiva.

En una concurrida plaza, el cabo Morales y varios soldados pasan el tiempo observando cansinamente a los viandantes.

Una bella joven aldeana, la navarra Micaela, se acerca preguntado por Don José. Este, le dice Morales, no pertenece a su compañía pero llegará cuando se efectúe el relevo de la guardia. La tímida joven huye de los avances un tanto atrevidos de los soldados (Nº 2: Escena y coro).



Un grupo de chiquillos irrumpe parodiando el relevo de la guardia. José conversa con el teniente Zúñiga, recién llegado del regimiento de Almansa, acerca de las cigarreras de la fábrica de tabaco que se eleva al otro lado de la plaza, de cuyos comportamientos desconfía (Nº 3. Coro de niños y recitativo).

Es mediodía y la campana anuncia el momento de descanso para las obreras de la fábrica que se mezclan insinuantes con los soldados y el gentío (Nº 4. Coro de las cigarreras).

Aparece Carmen, insinuante y coqueta, bella y sensual, concentrando toda la atención de los presentes. José, sin embargo, se muestra indiferente lo cual despierta la curiosidad y el interés de la gitana que, seductora, canta una habanera (Nº 5).

Cuando suena de nuevo la campana llamando a las obreras a reanudar su trabajo, Carmen le arroja la flor que lucía en su pecho a José antes de desaparecer, corriendo, en el interior de la fábrica (Nº 6, Escena).

José, algo afectado por el gesto de Carmen, recibe a Micaela que le trae noticias de su madre. Se enternecen los dos con los recuerdos familiares. José está decidido a seguir el consejo materno y aceptar a esta sencilla muchacha como esposa (Nº 7. Dúo).

De pronto se escuchan gritos provenientes del interior de la fábrica de tabaco y José es encargado de ir a comprobar los motivos. De inmediato regresa con Carmen detenida por haber

protagonizado una dura pelea con una de sus compañeras a la cual ha herido (Nº 8. Coro).

Carmen, al interrogatorio de Zúñiga, responde cantando irónicamente (Nº 9. Canción y melodrama).

Zúñiga ordena a José que vigile a la gitana mientras redacta la orden de encarcelación. A solas con José, Carmen comienza burlona una sinuosas labor de seducción, dándole cita para esa noche en la taberna de su amigo Lilas Pastia (Nº 10. Seguidilla y *duettino*).

José cae rápidamente bajo el encanto de la gitana y permite que ésta se libere de las ataduras y se escape, alejándose en medio de la multitud (Nº 11. Final primero).

Acto II

Un intermedio orquestal antes de levantarse el telón anuncia la canción que más tarde se escuchará a la llegada de José.

En la taberna de Lilas Pastia a las afueras de Sevilla se divierte la clientela mayoritariamente militar. Entre los asistentes, se hallan Morales y Zúñiga. En medio del enrarecido ambiente, Carmen y dos gitanas amigas, Frasquita y Mercedes, entonan y bailan una canción andaluza (Nº 12. Canción gitana).

José, por su torpeza, ha sido degradado y condenado a un mes de cárcel. Carmen espera que, ya cumplida la condena, acuda a ella (Nº 12b. Recitativo).



Se escuchan voces provenientes del exterior que jalean al torero de moda, Escamillo (Nº 13. Coro).

Se le ofrece un brindis y Escamillo responde con una canción donde describe sus faenas en la plaza de toros (Nº 14. Canción del torero).

Escamillo repara en la belleza de Carmen que, ausente, responde con poco interés a sus requiebros. Zúñiga se retira con el torero y su séquito prometiendo a Carmen que poco después volverá (Nº 14b. Recitativo).

Aparece el Dancairo, cabecilla de un grupo de contrabandistas, que necesita la ayuda de las tres muchachas, Carmen, Frasquita y Mercedes, para un asunto a resolver esa misma noche. Dancairo y su compinche el Remendado no consiguen convencer del proyecto a Carmen que se confiesa enamorada de José y espera que pronto este aparezca (Nº 15. Quinteto).

José no se hace esperar y llega anhelante precedido por la canción del dragón de Alcalá (Nº 16. Canción).

Carmen se queda a solas con el soldado y baila para él. José está enloquecido de pasión pero ello no le impide escuchar el toque de retreta que le obliga a volver al cuartel. Carmen se burla cruelmente de José, sometido a esas reglas estúpidas. El muchacho no puede más y explota declarándole ardientemente su pasión (Nº 17. Dúo y Aria).

Pero Carmen es dura de convencer. Si de verdad la ama, José ha de seguirla a la montaña

en compañía de los contrabandistas. José vacila, duda. Unos golpes en la puerta anuncian el regreso de Zúñiga.

El destino teje su tela de araña: entre los dos militares se produce un enfrentamiento. Cuando sus sables se entrecruzan, Carmen llama a sus compañeros para que separen a los contendientes.

Zúñiga es detenido y José entonces comprende que ya no tiene otra salida que unirse a los contrabandistas (Nº 18. Final segundo).

Acto III

La calma nocturna de las montañas donde los contrabandistas intentan pasar sus mercancías está evocada en el prelude instrumental que precede al inicio del acto.

Carmen, José y el resto del grupo descansan.

La relación ente Carmen y José se ha vuelto tensa. Ella le reprocha sus celos; él se lamenta de la situación en la que ha caído (Nº 19. Sexteto y coro).

Para matar el tiempo, Frasquita y Mercedes echan su suerte a las cartas. Para ellas dos se presenta un futuro muy halagador pero cuando Carmen tira las suyas, éstas le anuncian, implacables, la muerte. La muerte para ella y para José (Nº 20. Terceto).

El Dancairo prepara a las mujeres para que distraigan a los aduaneros, mientras José se

queda a cargo del campamento (Nº 21. Conjunto y coro).

El amanecer se acerca y precedida por un guía, aparece Micaela que ha subido a esos agrestes lugares en busca de José. Valiente y enamorada, es capaz de vencer sus miedos para lograr arrancar al amado de la garras de la gitana (Nº 22. Aria).

Micaela se oculta cuando José dispara su arcabuz ante la aparición de un desconocido. Es Escamillo que ha escalado la montaña en busca de la mujer que ama: Carmen. Los dos jóvenes se enfrentan cuchillo en mano (Nº 23. Dúo).

Cuando Escamillo cae a tierra, tras un mal paso y está a merced de José, es salvado por Carmen. Antes de marcharse, Escamillo les invita a todos a su próxima corrida sevillana.

José está furioso con Carmen. En este momento el Remendado descubre a la oculta Micaela que le dice a José que su madre se está muriendo. Carmen se burla despiadada. José se va con Micaela no sin antes asegurar amenazante a Carmen que pronto volverán a verse las caras (Nº 24. Final tercero).

Acto IV

Se escucha como intermedio instrumental un brillante fandango, preludio que anuncia el clima festivo de la primera escena del acto.

Delante de la plaza de toros de Sevilla, una muchedumbre abigarrada se prepara para la corrida de toros con Escamillo como principal espada (Nº 25. Coro).

Se celebra la llegada de la cuadrilla de Escamillo quien finalmente aparece en compañía de Carmen, ahora su amante (Nº 26. Marcha y coro).

Escamillo entra en la plaza y Carmen, sin hacer caso a los prudentes consejos de Frasquita y Mercedes que han visto entre la multitud a un José con aspecto amenazador. Pero Carmen no teme a nada ni a nadie y se queda esperando para enfrentarse y romper definitivamente con su antiguo amante.

José se acerca a Carmen, implorante primero; amenazante después. No ha dejado de amarla y quiere que vuelva con él, humillándose en sus implorantes palabras de amor. Pero Carmen es inflexible. Es libre, nació libre y libre morirá.

Las aclamaciones desde la plaza que celebran el triunfo de Escamillo acaban por enloquecer a José. Como gesto final, Carmen despreciativa arroja a la cara de José el anillo que él le había regalado.

Roto de dolor, José la apuñala. Cuando Escamillo y el gentío salen de la plaza se encuentran con José abrazado al cuerpo sin vida de Carmen (Nº 26. Dúo y final).

GLORIA Y DESDICHA DE UNA GITANA HISPANO-FRANCESA

Blas Matamoro

Estreno y fortuna

Destinada a la gloria de la perduración y la popularidad, *Carmen* tuvo, sin embargo y como unas cuantas de sus comparables compañeras, un comienzo desdichado. Ya en los preparativos, una soprano desertó, otra pidió un numerito de aparición, de los dos directores uno escapó horrorizado por la procacidad de la historia y el otro, Du Locle, aguantó aunque detestaba la partitura. La sala del estreno, la Opéra Comique de París, convocaba a un público familiar, parejas de novios y consiguientes parentelas que participaron de la reprobación moral y dramática, compartida por la mayoría de la crítica. Théodor de Banville fue la honrosa excepción y algún wagneriano suelto simpatizó con Bizet en nombre del club. Se representó 48 veces. Las primeras funciones atrajeron considerable público, que fue mermando hasta que debieron regalarse las entradas. Corría el año 1875. A los pocos meses del estreno, el músico murió. Consagrada enseguida en Viena, bendecida hasta por Brahms, lanzada a la fama internacional, no volvió sin embargo a su escenario nativo hasta 1883.

Cabe explicar las causas del descontento. Bizet, inopinadamente - estaba proyectando poner música a las historias del Cid Campeador y Genoveva de Brabante- se inclinó por una aventura chirriante para el gusto filisteo: una gitana

partidaria del amor libre que cambia de amante como de camisa semanal, corrompe a un virginal soldadito navarro y lo convierte en desertor, contrabandista y asesino. Y todo, al parecer, impunemente.

Pero hay más: la música disgustó por wagnerizante, - es decir antifrancesa y enemiga de la patria derrotada por Prusia poco antes- y por estruendosa, al punto de molestar el canto de los solistas. La instrumentación era un colorinche chillón y el melodismo, pobre cuando no ausente. Desde luego, estos juicios dejaron de sostenerse con rapidez.

La ópera se reforma una vez más

Ocurría, sin embargo, algo más amplio, un proceso en el cual *Carmen* participa en primer plano y se empieza a notar en el último cuarto del siglo operístico. Bizet, aunque no llegó a saberlo, iba muy bien acompañado por Verdi (segunda mitad de *Otelo*, todo *Falstaff*) y Mussorgsky (*Boris Godunov*). La ópera estaba dejando atrás el aria, dando primacía a un discurso continuo y declamatorio con breves ariosos o ráfagas de acentuado melodismo, y restringía a lo imprescindible los números de conjunto. En fin, lo que harán enseguida los jóvenes veristas y será el caudal más notorio de la ópera en el siglo XX. No se trata, desde luego, del drama musical wagneriano, que pertenece a otro espacio genérico aunque

comparta con la ópera el ser teatro cantado, basado en un discurso sinfónico y estructurado en motivos conductores. No obstante, a aquellos avanzados se los insultó a menudo con el mote de wagneristas. Así estaban las cosas y, antes de conocer la gloria, nuestra gitana fue desdichada, lo que no desentona con su tópico.

Juicios morales aparte, hoy nos resulta indudable el salto cualitativo que Bizet dio con esta obra, incluso en relación con su tarea anterior como operista. Diré más: dentro de la pieza misma hay una evolución de lenguajes.

Los dos primeros actos, descriptivos, costumbristas, abundantes de color instrumental, se acercan a la partición tradicional de una ópera. Pero a partir del tercero, cuando la historia empieza a orillar la muerte - la agonía de la madre de José, el duelo a navaja con el torero - la recitación cambia y sólo subsiste un aria estricta, la de Micaela, que es el único personaje “normal” de la fábula. El planteamiento primario se disuelve en el cuarto acto. La música descriptiva, con apelaciones al fandango andaluz y al pasodoble torero, intenta volver a la “normalidad”, rodeando una historia trágica que la



mayor parte de la multitud que va a la fiesta nacional, ignora. Pero el empuje fatalista que dicha historia conlleva, se termina imponiendo y el diálogo entre Carmen y José es una sucesión de fraseos descujados, de creciente intensidad y violencia, hasta culminar en el crimen. Desde luego, para un espectador consabido de la apacible Opéra Comique en 1875, esto se parecía a un susto. Hay estudiosos que, escudriñando semejante escena, plenamente verista, sólo atisban un elemento de coherencia musical, la tonalidad de *re menor* que simboliza durante toda la ópera la aparición de la muerte. Hasta podría llevarse a la analogía la coincidencia tonal en *re*, con fugaz modulación a modo mayor, cuando se oye la marcha torera que señala el final de la corrida, la otra muerte que ocurre entre cajas.

Elenco vocal

La innovación que sostuvo el inicial desconcierto también afecta a las voces. La apunxada normalidad de Micaela se refleja en el hecho de que la parte está escrita para una soprano lírica que lo es en todas las intervenciones del personaje. Los demás, en cambio, fluctúan o tienen tesituras difusas. En este renglón cabe Escamillo, el gallardo espada granadino. Desde luego, es un personaje imperioso, seductor, popular, algo fachendoso pero resultón. Le hace falta una voz de peso y empuje, decididamente viril y así lo han entendido bajos cantantes como Marcel Journet en el pasado y, más cerca de nuestras fechas, Samuel Ramey y Ruggiero Raimondi. Es claro que, al cantar su célebre marcha, se le exige lirismo y brillo en la zona alta de la voz y es allí

donde cabe la habilidad del intérprete que evite distorsiones de color y apuros de emisión.

¿Qué es vocalmente Carmen? La han abordado sopranos y mezzosopranos. Bien es cierto que entre las primeras, a veces se esperó a la madurez cuando no a la decadencia pero también cierto es que Carmen, en los dos primeros actos, tiene momentos de lirismo como la habanera, las seguidillas y el tralalá taconeado, que le caen bien a una soprano. Pero las cosas cambian en el tercer acto, con la echada de cartas, que exige un grave muy *poitriné*, se diría que de contralto. En cuanto al diálogo final, los arranques dramáticos de la gitana demandan una *spinta* sonora sin truco.

Entonces: ¿estamos ante uno de esos papeles, como el de Traviata, que se suelen denominar los de las tres sopranos? No hace falta ir tan lejos. Es cierto que una mezzo clásica, de esas que abordan los grandes papeles de la ópera decimonónica - Amneris, Eboli, Dalila, Laura - puede resultar de una presencia más madura que la correspondiente a Carmen, que no es una matrona ni debe imponerse como una princesa entre plebeyos. Una mezzo bicetiana debería tener cierta levedad de timbre y suficiente flexibilidad en su tejido vocal como para dar el sensualismo juvenil y las ganas de cantar que tiene Carmen en la primera mitad de la obra. Hubo mezzos líricas, de notoria agilidad, que abordaron el papel, como Conchita Supervía y Teresa Berganza. ¿Estarían cómodas en el envite Cecilia Bartoli o Joyce Di Donato? Tengo mis serias dudas.



Una vocalidad intermedia, una voz de mezzo con facilidad para el agudo, la llamada soprano Falcon, puede ser una salida factible. Lo hicieron Grace Bumbry y Shirley Verrett, lo hace hoy Anna Caterina Antonacci. En el disco, aunque no en la escena, han dado la talla sopranos con un buen y cálido registro grave como Victoria de los Ángeles y Jessie Norman. Como siempre, cartel francés merece María Callas, que tampoco encarnó a Carmen en la escena pero sí en el disco, quizás ya no en su mejor momento vocal. Mas la convicción de sus acentos, el presentarse como una mujer temible más que una ligona (“Te amo aunque no me ames y si te amo, ten cuidado”), lo cortante de su profecía, la complacencia trágica en su fatalismo y su patético final, saldan las cuentas.

Muy cerca de la dualidad anterior se sitúa la del tenor a quien se encargue el papel de José. En efecto, un tenor lírico está cómodo en la primera mitad y puede quedar apurado en la segunda, en tanto un tenor dramático es factible que cante muy aplomado las advertencias del tercer acto y convenza en la secuencia del homicidio, aunque resulte demasiado seguro de sí mismo haciendo del soldado enamorado de la gitana que apenas conoce, acaso por eso mismo.

La lista de Josés es inmensa y no puede ser más variopinta pues va desde voces lírico-ligeras (Léopold Simoneau, Nicolai Gedda) hasta heroicas y wagnerianas, entre otros, Mario del Monaco y Ramón Vinay. Hay quienes, sin alcanzar tales extremos, han resuelto el personaje con supremo arte actoral. Tal es el caso ejemplar de Jon Vickers.

En cierta época dorada encajaron holgadamente este papel algunos tenores que, sin exagerar, podrían calificarse de auténticamente absolutos. Tenían voces muy timbradas y de suficiente anchura como para hacerse oír sin poseer un empuje singular. A la vez, su capacidad para regular les permitía resolver los momentos de mayor talante lírico. Cabe recordar a Georges Thill, Beniamino Gigli y Aureliano Pertile. ¿Es el caso actual de Jonas Kaufmann? Su José es todo un modelo, mas allá de que su timbre no resulta latino y que su voz sea demasiado oscura para el lirismo. No obstante, el arte de apianar es en él de tal sutileza, y su intencionalidad en el decir es tan variada, que vaya lo uno por lo otro, incluidas las lágrimas naturales con que llora por haber matado a la mujer amada.

Mujeres fatales

En tanto personaje, Carmen suele definirse como una mujer fatal. Elementos de fatalismo hay en una echadora de cartas, gitana para mejor, pero reducir una relación tan compleja como la pareja protagónica de esta ópera, a una mera fatalidad, sea del *fatum* clásico, la raza o el inconciente, es empobrecedor. Mucho más si se lee a las mujeres fatales desde un código misógino pues entonces Carmen es una mala mujer, viciosa y casquivana, que corrompe a un campesino conchabado de guardia civil, estropea su matrimonio con una chica decente de su mismo pueblo y maleduca a un asesino.

Prefiero otra lectura. La mujer fatal es la que descubre el deseo inconciente del varón por





medio de una suerte de catarsis erótica. El chico enamorado y excitado se descose y le sale todo aquello que llevaba escondido y que es su fardel personal auténtico. No es que Carmen le meta en la cabeza a José esa colección de fechorías sino que José siempre ha deseado cometerlas y Carmen es la ocasión y el instrumento para llevarlas a cabo. “Si no me amas, te amo y si te amo, ponte en guardia.”

Desde luego, la cosa da para un psicoanálisis y es peligroso hacerlo con personajes ficticios de la literatura y la ópera. No obstante, es

posible levantar lugares comunes y ver debajo de ellos. Si consideramos a José y no a Carmen como protagonista de la obra porque a él le afecta el drama que he bosquejado renglones arriba, entonces cabe observar que carece de padre, que busca sustituir esa ausencia por la jefatura del cuartel y que acaba matando simbólicamente al padre que represente la ley y el Estado, cuando se vuelve un malhechor.

José no tiene padre pero tiene una especie de doble madre. Diría Melanie Klein que una madre buena – la biológica, cuya voz delegada

es Micaela – y una madre mala, que es Carmen. Aquélla le enseña el deber, la rutina, la austeridad, la aldea, el matrimonio, la paternidad, el aburrimiento. Ésta le señala un mundo de placer, libertad, bohemia, marginación, juega, delito fiscal y crimen de sangre. Una le indica lo que debe querer. La otra, lo que debe desear. Un querer indeseable y un deseo ilegal. Son los términos de una tragedia cuyo héroe, víctima del hado fatal, es José. Por eso sugiero considerarlo protagonista de nuestra ópera.

Una española francesa

Prosper Mérimée, autor del relato en que ella se basa, conocía bastante bien España, en especial por su relación con la familia Montijo, la de Paca Alba y Eugenia Bonaparte. En cambio Bizet nunca estuvo en nuestro país. Debió documentarse recopilando alguna página como la habanera, que se debe al músico vasco Sebastián Iradier, y alguna melodía popular manchega de Ciudad Real que se cuele en forma de ráfaga. En



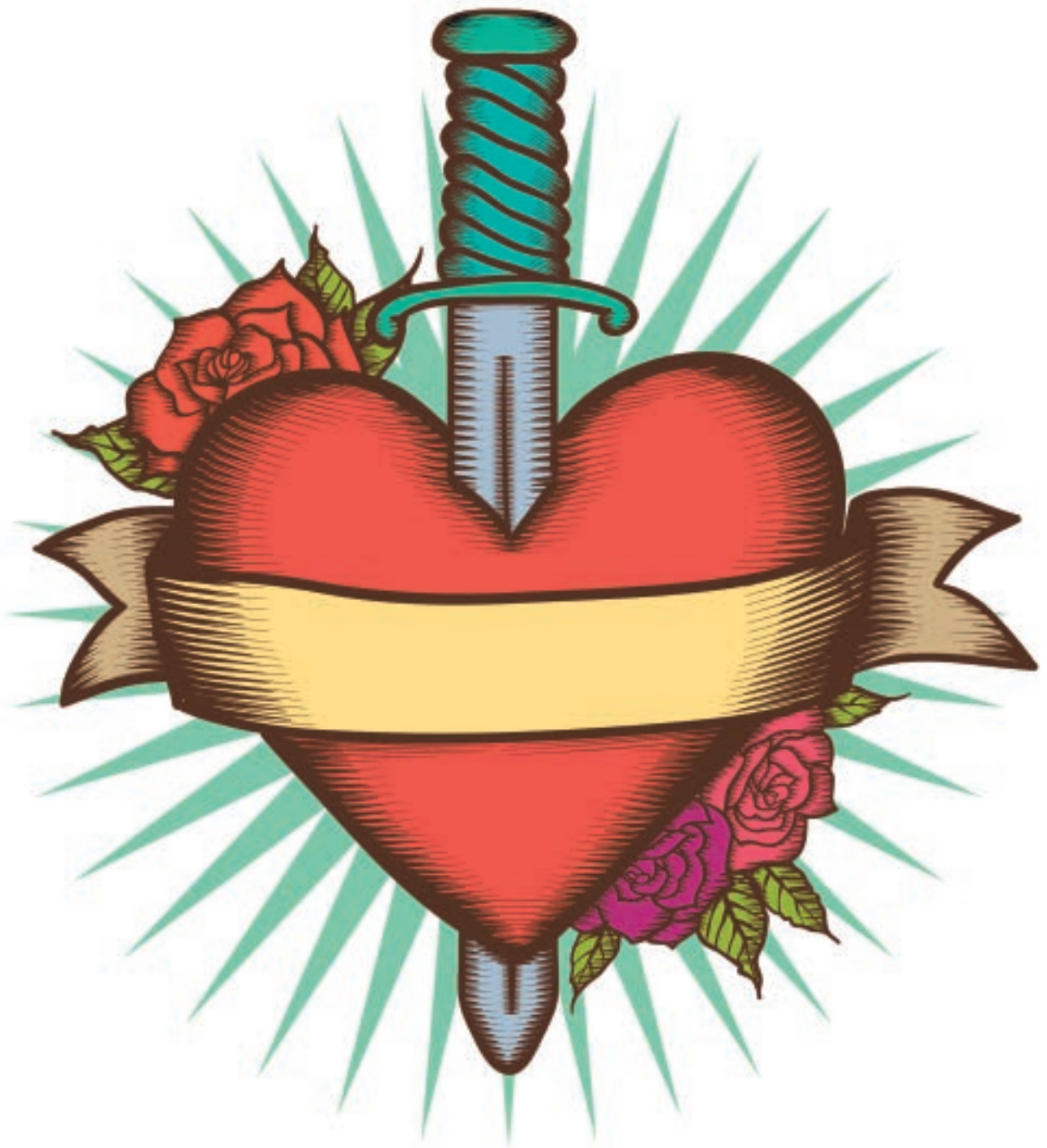
Bougival, donde compuso buena parte de la obra, vivía cerca de Pauline Viardot García, la cantante española, hija y hermana de célebres maestros de canto, compositora ella misma y que asesoró a su vecino en aspectos de música popular española para enderezar posibles entuertos.

Traigo a colación lo anterior para reflexionar sobre la posible españolía de *Carmen*. Dejo de lado todo argumento acerca de identidades raciales o nacionales, que tanta tinta hicieron derramar acerca de si una gitana puede ser tomada como paradigma de la mujer española o si los franceses creen que todas las españolas son

Cármenes, y suma que sigue. Lo cierto y tangible es que en el siglo XIX ninguna ópera española alcanza el nivel de esta partitura de tema español resuelta por un francés. Antes, Domenico Scarlatti y Luigi Boccherini nos mostraron cómo hacer música española no siendo aborígenes de España.

Pero el caso de *Carmen* es distinto porque hay unos personajes españoles que hablan – mejor dicho: cantan – en francés. La prueba del nueve parece fácil: demos a esos personajes un texto español adaptado silábicamente a la música de Bizet. En 1890 lo cumplió Eduardo







de Bray. El siglo pasado lo intentaron expertos poetas andaluces como José María Pemán y Fernando Quiñones. El extremo más curioso fue tropezar con la palabra *toreador*, un invento francés. Asimismo, el carácter agudo de la lengua gala obligaba a frasear y lidiar con palabras como *Micaelá*, *navajá* y *Escamilló*. Nada digamos de la incorrecta descripción que se hace en las acotaciones en relación a la cuadrilla del espada.

Cantada en castellano, en buena medida, la obra se malogra. Todo el tiempo se nota que la prosodia musical no es española y los personajes, hablando nuestra lengua, resultan estereotipos

hasta caricaturescos. Decididamente, *Carmen* no es una ópera española sino una españolada francesa, dicho sea en su elogio porque Bizet la resolvió con enjundia, por momentos genial, eficacia escénica y un exquisito colorido orquestal de alta maestría.

Españolizar la españolada ofrece otro riesgo y es la alabanza que hizo de la obra Friedrich Nietzsche para oponer un paradigma meridional al dios nórdico o sea Wagner. Según Nietzsche, *Carmen* lo mejor que tenía era ser española por ser gitana y, nada menos, señoras y señores, africana. Con ello la ópera dejaba de ser una españolada





para devenir africanada y España entera iba a parar al Magreb. Hay admiraciones que matan.

Conviene desbrozar estos problemas al poner en escena la pieza de marras. Ciertamente, la tradición espectacular y verbenera, magistralmente exhibida por Franco Zeffirelli en la Arena veronesa, puede soslayarse en un teatro que aspire a ser moderno. Pero una versión austera, que reduzca la escena a cuatro elementos esquemáticos, corre el peligro de eliminar con su frugal geometría las irrenunciables redondeces de la partitura. Lo mismo, en el extremo opuesto, si se pretende alterar la época de la acción en términos realistas. La Guardia Civil de Bizet no puede ser tratada como si fuera la del ministro Alonso Vega. Tampoco resultan creíbles esos desharrapados contrabandistas conduciendo coches Toyota en una autopista de ocho carriles. Y qué decir de una Carmen rubia platino en *shorts* y transmitiendo la habanera a no sabemos quién desde una cabina de teléfono público, acaso de Miami o de Londres.

Un infalible Jean-Pierre Ponnelle ambientó su *Carmen* en una Sevilla cutre con tabernas polvorientas y un público de tarde torera que mezclaba burgueses endomingados y pringados mendigos, a la vez que Carmen era una gitana nerviosa pero vestida de percal y pies descalzos, presurosamente trajeada de fiesta con unos paños mal cosidos.

Cabe repetir, una y mil veces, que el arte puede interpretarse de muchas maneras pero no de cualquier manera, y que no toda novedad es buena por ser novedosa ni toda tradición es mala por ser tradicional, dicho sea citando a Pero Grullo. Tradición y novedad se validan por su calidad. Rutina e improvisación siempre son inválidas. En fin, que nuestra gitana seguirá dando que hablar, cantar y bailar mientras su música nos seduzca y su drama, lo trágico de toda pasión verdadera, continúe llamando a nuestra imaginaria puerta. Carmen, al igual que en su turbulento estreno, sigue sometida a desdicha pero continúa, impertertable, su sendero de gloria.