
LOS TEXTOS NARRATIVOS EN CARMEN, DE SAURA

Según Robert Scholes, en su artículo *Narration and narrativity in film and fiction*, una narración es específicamente una conducta mimética o representativa a través de la cual los seres humanos comunican ciertas clases de mensajes (57). Añade que

"A narrative, then, may be recounted orally, committed to writing, acted out by a group of actors or a single actor, presented in wordless pantomime, or represented as a sequence of visual images, with or without words, or as a cinematic flow of moving pictures, with or without sounds, speech, music and written language." (57)

Para el crítico estadounidense, un texto es más ficcional si enfatiza los sucesos, más lírico si enfatiza su propio lenguaje, y más retórico si utiliza el código para un fin persuasivo (58). De acuerdo con las características que ofrece Scholes para este tipo de discurso, la película *Carmen*, de Carlos Saura es un filme lírico y ficcional. Lírico, porque todo el discurso fílmico es un diálogo continuo entre los diferentes textos que lo componen, y que se explican unos a otros; ficcional, porque los sucesos se imbrican de tal manera que la ficción entra en la realidad desde convergentes perspectivas y se funde con ella. Esta intromisión de la ficción en la realidad contribuye en gran parte a la belleza artística que se produce en la película. Y ambos códigos se unen para producir la gran metáfora de la cinta: la ficción explica la realidad, pero no la supera.

Para analizar cualquier texto, lo más importante es descubrir su estructura, es decir, todo aquello que se relacione para comunicarnos un mensaje. La estructura de *Carmen* es muy peculiar. Contiene 22 secuencias divididas en cinco textos que se intercalan y se explican unos a otros: el texto literario, la novela de Próspero Marimée; el texto musical, la ópera de Bizet; el texto corporal; y el que

llamaremos texto "fáctico" por no tener un término más preciso a la mano. Todos ellos se unen y como resultado se obtiene el texto fílmico, esto es, la interpretación que hace el director de los diferentes códigos aludidos.

El texto primordial es el llamado texto "fáctico". En éste, un personaje llamado Antonio busca a una bailarina para que interprete el papel de Carmen en un montaje de la novela al estilo del cante jondo y el baile flamenco. La encuentra, se enamora de ella, sostienen relaciones, ella lo engaña, lo deja de "amar" y él la asesina.

¿Qué coincidencias existen entre la realidad y la película? Varias. Primero, el bailarín y coreógrafo que busca a la Carmen, se llama Antonio, como Gades; el ambiente principal de la acción fílmica es precisamente una academia de baile, más exactamente la del propio Gades, el protagonista. El guitarrista encargado de la música se llama Paco, y es en realidad Paco de Lucía, uno de los más afamados guitarristas de la nueva hornada de músicos dedicados al género del flamenco y el cante jondo. Otro elemento fáctico que se incorpora a la narración es el de la profesión de Gades, el baile. El baile es uno de los componentes narrativos básicos en *Carmen*, ya que es a través de la danza que se percibe casi toda la acción de la película. De las 22 secuencias, trece se dedican al baile, en ensayos o en escenas que tienen que ver única y exclusivamente con el hilo conductor de la trama, la relación de Carmen y Antonio. Una de éstas, el comienzo formal del idilio entre los protagonistas, es la narración que hace Antonio a Carmen sobre la faruca, un paso de baile flamenco. Le explica que es ese paso el que le ayudó a comprender todo respecto a la danza. Asimismo, en esta secuencia se nos hace conocer un paralelismo significativo entre el bailarín y la protagonista, ya que ambos han comenzado a bailar a los quince años. Para entender este dato como parte del texto "fáctico", es necesario interpolar

información de otros textos. Saura había utilizado el mismo recurso de insertar la vida de los actores en la introducción de **Bodas de sangre** (1981), dos años antes de la filmación de **Carmen**. Allí Gades narra su comienzo en el baile y sabemos que ha sido precisamente a la edad que le dice a la bailarina en su casa. Ambos lo hacen frente a un espejo de maquillaje, Carmen después de salir de uno de los ensayos, Antonio en **Bodas de sangre** mientras se prepara para el ensayo general del montaje de la obra de García Lorca. Pero no es sólo aquí donde lo corporal se interseca con la realidad.

También el texto corporal explica el fáctico en una escena muy particular. Hay que recordar la secuencia en la cual Antonio le pide a Cristina (Cristina Hoyos en la realidad) que ayude a Carmen para que pueda hacer el papel. Cristina le contesta que no puede hacer más, que la chica no funciona, y le repite lo que le ha dicho Paco en una ocasión, “¡No sé qué tiene ésta! Hay miles mejores que ella.” El le aduce algo sobre la juventud (tema sumamente importante, que genera uno de los conflictos principales), y le reitera que siempre ha contado con ella. El dato curioso en este caso es que Cristina Hoyos había sido la pareja de Gades por 16 años hasta el momento de la filmación de **Carmen**. Por ser más joven y más bella que Cristina, Laura del Sol, en ese momento compañera de Sayra, adquiere el papel. Esto causó gran animosidad, la que se refleja claramente en la película. La rivalidad de las dos bailarinas se avista en varias escenas. En la que se acaba de mencionar, en el ensayo del pasaje de la tabacalera, y en la celebración del cumpleaños de Toñito, cuando Carmen sale vestida de española tradicional y comienza a coquetear con todos. Poco después se ve a Cristina saltar sobre una mesa, bailar y enseñar su trasero. Esto puede tener varias interpretaciones: la primera es que enseñar el trasero es signo de protesta. En segundo lugar, como una demostración de que ella (Cristina) es también hermosa todavía.

En la escena de la tabacalera, Carmen asesina a Cristina y embruja a Antonio (el José del texto de Merimés), algo que sucede en el texto fílmico y en el fáctico. Freudianamente es el asesinato de la madre por la hija.

En estas secuencias se ve asimismo la intervención de la ficción en la realidad, pues el

único personaje que no lleva su propio nombre en la película es Carmen, que comparte la dualidad de la narración; no se llama Laura, como sería lo apropiado. Este detalle hace a este personaje llave de todo el proceso fílmico. Carmen parte de la vida hacia el desarrollo de la ficcionalización por dos vías, el texto literario, y el del narrador. El texto literario, que como se ha señalado es la novela de Próspero Merimée, es el que puntualiza la actitud de la muchacha. Los episodios en que aparece este texto son aquéllos en los cuales la novela da cuenta de la descripción de Carmen: describe a la mujer andaluza, describe a la Carmen, poema de mujer, pero ciertamente ambigua (lo que concuerda perfectamente con su papel en el filme): “Mentía, señor. Siempre mentía. Pero cuando ella hablaba, yo la creía.” Esto elucidaría por qué Carmen le asegura a Antonio en dos ocasiones que sólo lo quiere a él cuando es verdaderamente lo contrario. En ambos momentos lo convence. Finalmente lo persuade cuando en la escena final le dice que no lo ama, y termina como el personaje de la novela, muerta por su amante. Detalle significativo es notar que en la cinta, la Carmen tiene una fuerza de voluntad igual a la de los personajes de Merimée y Bizet: “Soy más fuerte de lo que parece. Cuando me propongo algo, lo consigo”, le dice a Gades. A su agente le apunta: “Yo voy a hacer ese papel”.

La segunda vía es la del narrador. Antonio ha ido creando el personaje a través de la lectura de la novela, lo da a trazos. Primero al receptor, luego a ella misma. En la secuencia número 11, Antonio le señala a la bailarina: “Cristina te está comiendo en todos los ensayos. Eres la Carmen, créetelo.” Después de esta observación ella en realidad lo cree, lo vive.

El cuarto texto es el musical. La música es importante en la película, por el efecto que causa. Da la impresión de la intersección de la ficción con la realidad. En **Carmen** hay dos textos musicales, el de Paco de Lucía, que responde al texto “fáctico”, pues es él quien compone la música para el filme y dentro de éste, la música para el montaje de la novela; el segundo, el de Bizet, que corresponde a la ficción. Como texto operático, el de Bizet responde a dos códigos del arte, a la música y a la literatura. Esta estructura se repite en la película, pues por un lado la música de Paco de Lucía responde al primero, y la

novela de Merimée al segundo. ¿Cómo se intercalan? En la secuencia donde la Pepa Flores (en ese momento la "esposa" de Gades) canta "deja de llorar, no sufras más", Antonio oye la "Carmen" de Bizet en una grabadora. Esa convergencia de la ópera con ensayos del montaje comunica que las ideas de esa escena son universales: Carmen, Antonio y José son arquetipos. En cualquier espacio o tiempo existen la pasión sin razón, el amor ciego, los instintos insatisfechos. El texto de Bizet se escucha a través de los ensayos, sobre todo en el episodio en el cual Carmen lleva a José a casa de una celestina. En esta unidad dramática Antonio entona la melodía más famosa de la ópera. Otra función que cumple este texto es la de recalcar la fusión de la ficción y la realidad.

Durante la secuencia en la que Antonio imagina a Carmen con todos los clisés propios de la mujer andaluza, vistos a través de la mantilla, la peineta, las castañuelas, etc., un soprano y un tenor cantan un aria de la ópera. Más adelante, cuando se da el cumpleaños de Toñito y se escenifica la parte del torero, con un par de cuernos ficticios, oímos parte de la composición de Bizet. Esto es ya un adelanto del final. Se repite el leit-motif de la fantasía y la realidad, ya que es en ese momento cuando llega el marido de Carmen. Dentro de la pragmática textual este elemento nos sorprende con un juego de símbolos. El código popular comunica que los cuernos del toro son los signos del adulterio. Carmen le ha sido infiel a su esposo con Antonio. Más tarde enganará también a Antonio, con el bailarín, en el vestidor, y después con el torero. Por lo tanto, el marido y el torero tienen de esta manera la misma función, ambos son rivales de Antonio. Con ambos habrá confrontación. Y este enfrentamiento se da tanto en el texto fáctico como en la ficción del filme. Finalmente se oye la ópera durante el asesinato de Carmen, lo cual deja la interrogante bastante justificada de la muerte real de Carmen en la película, porque el texto operático pertenece a la ficción y podría esto ser un indicio que nos permitiera descubrir el misterio de la cinta.

Para analizar este punto hay que recurrir una vez más al texto corporal. El baile es una de las manifestaciones más importantes de Carmen, explica en cierto modo el texto "fáctico", y se imbrica con el de la ficcionalización. Tres escenas

de baile son las más relevantes para entender el proceso del asesinato. En su forma más artística, se percibe en las secuencias de la tabacalera, que es asimismo parte del texto literario y operático, la de la pelea entre Antonio y el marido de Carmen, y en el episodio final con el torero.

En el montaje del pasaje de la tabacalera, estamos ante el primer asesinato que se presenta en la obra, y que es uno de los temas fundamentales. Aunque, como dijéramos antes, pertenece al reino de la ficción. Carmen mata a Cristina, pero en un asesinato simbólico (el texto ficticio asesina al fáctico). En la pelea con el marido de Carmen asistimos a un espectáculo de baile verdaderamente magistral, tanto por los pasos de danza como por la pelea que se lleva a cabo. Este es otro asesinato ficticio, pues es el exterminio del lazo entre la muchacha y su relación pasada (Antonio mata al marido, el texto fáctico asesina al ficticio). En este baile hay que resaltar el uso de bastones en la pelea. Para el bailarín, el bastón es un marcador de pasos, para el crítico, símbolos fálicos, en los cuales se puede descubrir a dos machos luchando por la hembra. La última parte, en la que Antonio se enfrenta al torero, es de igual manera una lucha por la hembra. Aquí los símbolos fálicos son los cuchillos que sacan los guardaespaldas del matador.

Las tres secuencias tienen un marcado paralelo en cuanto a la forma y el tema. En las tres aparece el símbolo fálico, pues en la primera, Carmen asesina a Cristina con un cuchillo que toma de una de las mesas. En las tres el motivo es Carmen, y en las tres hay un muerto. Pero resta comprobar si en las tres la muerte es ficticia. Sabemos que en las dos primeras sí, pero la pregunta se introduce cuando vemos que después del homicidio de Carmen el ambiente de la academia sigue estando tan tranquilo como antes. Se puede decir que en dos de los casos la realidad asesina a la ficción, y que el homicida es Antonio. Lo mismo sucede con el final: la última secuencia lo asegura, Antonio, el personaje del texto "fáctico", mata a Carmen, un personaje que nunca encontró vinculación con esa llamada realidad de la película. Esto se comprueba ya que Carmen no culmina su relación con Antonio, lo que la haría vincularse con el texto fáctico, pero tampoco se realiza con la ficción porque el montaje de la obra nunca se efectúa. Con esto se cumple la metáfora a la que

habíamos hecho referencia al comienzo de este trabajo: la realidad vence a la ficción, ésta la explica pero no la supera.

Carmen es una película que linda con las fronteras de la poesía en lenguaje cinematográfico. Con ella Saura prosigue la trilogía que empieza con **Bodas de sangre** y termina con **El amor brujo**. Como en las otras dos, Saura mezcla los códigos artísticos y produce un juego refractario de signos y referentes. Cada uno de los textos se reproduce en el otro, y explica, desde su propio lenguaje, el hilo que conduce a la comprensión del texto. La ficción viene en apoyo de la realidad, nos la revela como en un prisma o un aleph, centrada en un punto en el que confluyen el arte, la vida y la existencia.

José Raúl Feliciano
Universidad Católica de P. R.
Ponce