

Cármenes: Amadori, Saura

Julieta Zarco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract In 1845 Prosper Mérimée published the novella *Carmen*. In 1875 Georges Bizet proposed an opera adaptation from the short story of the same name, immortalizing the myth of the beautiful gypsy. The construction of the figure of Carmen has been one of the most explored topics, as here Spain is represented as a peculiar land. This article focuses on the similarities and differences about the representation of Carmen in two audiovisual productions: *Carmen* (1943) by the Argentine director Luis César Amadori and *Carmen* (1983) by the Spanish Carlos Saura. Both productions staged some topics of the Spanish culture, as, for instance, the representation of a flamenco show, the magnetism of its protagonists, the unrequited love and the final outcome, presented in a completely different way in the two productions. Both representations, in their own way, consolidate the myth of Carmen, revitalizing the essence of a country considered exotic.

Sumario 1. Un recorrido a través de las *Cármenes*. – 2. Los orígenes: Mérimée. – 3. La versión argentina: Amadori. – 4. La versión española: Saura. – 5. Las *Cármenes*.

1 Un recorrido a través de las *Cármenes*

Desde su aparición en 1845 – y hasta ahora – la figura de Carmen, una heroica gitana romántica de ficción, ha inspirado numerosas interpretaciones, muchas de ellas cinematográficas. Así pues, «en la actualidad pueden contabilizarse más de cincuenta títulos» (Utreta Macías 2009, p. 101) que bajo diferentes formas toman como punto de partida el mito de la gitana Carmen.¹ Sin ahondar en cada una de ellas cabe mencionar, entre otras *A Burlesque on Carmen* (1918), una producción audiovisual dirigida e interpretada por Charlie Chaplin. En ella, el cómico inglés hace énfasis en el carácter paródico de la pieza dejando de lado el tono dramático que caracteriza la obra original, de hecho la Carmen de Chaplin propone un *happy ending* en lugar de un final trágico. Durante el mismo año, 1918, el director Ernst Lubistch realiza su versión de Carmen titulada *Gypsy Blood*,

1 «Según señalan Ann Davies y Phil Powrie [en *Carmen on screen: An annotated filmography and bibliography*. Tamesis: Cambridge University Press, 2006, p. 9], existen ochenta y dos versiones cinematográficas producidas durante el período 1904-2006, y sólo unas veinte sobre la otra gran figura femenina de la tradición mítica occidental, Juana de Arco» (Navarrete Cardero 2010, p. 203).

un film mudo en el que la puesta en escena está regida por escenarios y vestuarios pintorescos y por la acumulación de símbolos y tópicos de la cultura española. La protagonista del film de Lubistch es Pola Negri, una de las actrices preferidas del director alemán.

Un cambio de rumbo se da a partir del estreno de la película *Carmen la de Triana* (1938), dirigida por Florián Rey. En esta coproducción hispano-alemana la música comienza a desempeñar un papel muy importante y la bella gitana es representada por Imperio Argentina, una célebre bailaora y cantaora de aquella época. La historia de la Carmen de Florián Rey se centra en la desdichada suerte de don José a partir del momento en que conoce a Carmen y se enamora de ella. El personaje de don José guiará el relato en el que la pasión, el deseo y el amor por la cigarrera lo llevarán a vivir fuera de la ley e incluso al homicidio. Una de las particularidades de *Carmen la de Triana* es que el final no se llevará la vida de Carmen sino la de don José, quien morirá en manos de un contrabandista a causa de un disparo. En la escena final - y al igual que al inicio - se verá a la protagonista entrar en la cárcel con un ramo de flores en la mano que dejará en la tumba de don José, a quien le han sido restituidos los honores militares por haber denunciado a los contrabandistas.

En 1943 Luis César Amadori rueda *Carmen*, una interesante apuesta cinematográfica en la que a partir de una comedia de enredos una modesta empleada de sastrería se convierte en la Carmen de un espectáculo teatral. El film es interpretado por la actriz argentina Niní Marshall (María Esther Traverso) y se desarrolla entre Buenos Aires y Sevilla en un presente y un pasado que se superponen y en un juego especular entre lo onírico y lo real.

Hay algunos largometrajes que están sólo inspirados en la idea original de la novela de Mérimée, es el caso de *Prénom Carmen* (1983) de Jean Luc Godard. Su relato se centra en la historia de Carmen, una joven que forma parte de una organización terrorista que intenta asaltar un banco. Una vez allí dentro, Carmen se enamora del guardia que custodia el lugar y la historia se desarrolla a partir de una suerte de Síndrome de Estocolmo invertido. La particularidad de la Carmen de Godard es que el director francés, quien también actúa en el film, cambia la música de Bizet por la de Beethoven.

Sin lugar a dudas la propuesta más curiosa es *Karmen Gei* (2001), una película senegalesa hablada en francés escrita y dirigida por Joseph Gai Ramaka. En *Karmen Gei* se lleva al extremo la sensualidad y el erotismo de la protagonista transformándola en un personaje bisexual. Allí Karmen es una prisionera en una cárcel de mujeres situada en Senegal. Una de las escenas principales - quizá la mejor lograda - comienza con un plano abierto de Karmen sentada en una silla moviéndose sensualmente al compás de la música. El plano se acerca cada vez más a la protagonista que invita a la directora de la penitenciaría a unirse a ella en una danza audaz y sensual. La escena se concluye con un plano que se acerca cada vez a

Karmen y a la directora (quien esa noche se unirá a la protagonista en su celda), quienes danzan en el centro del patio con movimientos provocativos, desencadenando la euforia de las otras prisioneras. Más adelante, la protagonista logrará huir de la cárcel y será capturada por un militar que se enamorará perdidamente de ella. El largometraje se cierra con un trágico desenlace, de este modo Gaï Ramaka retoma la idea del dramático final de sus protagonistas.

En 2003 Vicente Aranda rueda su versión de *Carmen* que tiene como protagonistas a Paz Vega y Leonardo Sbaraglia. El relato se centra en un viaje a través de España donde el escritor, arqueólogo y viajero francés es testigo de una historia de amores turbulentos, pasiones incontrolables, celos y final trágico. El resultado de la *Carmen* de Aranda es un film que centra su interés en las características de la joven gitana, dando especial atención a tomas que retratan el físico de la actriz Paz Vega, quien no se destaca tanto por su actuación y/o diálogos, sino más bien por su figura.

Como se ha visto, versiones como la de Chaplin y la de Amadori concentran su relato en el carácter cómico de la Carmen. Por su parte, las propuestas de Godard y Ramaka se alejan de la versión original, cambiando incluso la España de Mérimée y Bizet por Francia y Senegal respectivamente. Otros, como Aranda, Florián Rey, Lubistch y Saura eligen seguir los pasos de la homónima novela de Mérimée para desarrollar la trágica historia de la cigarrera sevillana. A su modo, todas estas producciones consolidarán el mito de la *Carmen*, revitalizando así la esencia de un país considerado exótico.

Para completar y profundizar algunos de los aspectos señalados hasta aquí se reflexiona acerca de la construcción de la figura de Carmen en dos producciones cinematográficas: *Carmen* (1943) del director argentino Luis César Amadori y *Carmen* (1983) del español Carlos Saura. Para ello se toman en consideración la puesta en escena de ambas películas que están relacionadas con el planteamiento de los hechos llevados al mundo flamenco, la representación de un espectáculo, el magnetismo de sus protagonistas, el calor de las tierras exóticas, el amor no correspondido y el desenlace final que se presenta de modo bien diverso en ambas producciones. La *Carmen* de Amadori se destaca por su tinte cómico y casi burlesco en la que a partir de enredos, confusiones y sueños, una simple empleada de sastrería ocupará el lugar de la Carmen en una obra teatral; por su parte, la versión de Saura se desarrolla a partir del montaje de un espectáculo musical y mantiene el tono dramático y de final trágico propuesto en la novela de Mérimée.

2 Los orígenes: Mérimée

En 1845 se publica la novela *Carmen* de Prosper Mérimée en la *Revue des deux Mondes*. Dos años después aparece como novela independiente con el agregado de un cuarto capítulo dedicado al estilo de vida de los gitanos. En 1875 Georges Bizet lleva a escena la ópera (cantada y hablada) en la que adapta la novela homónima sin el agregado del último capítulo. Luego, de cuarenta representaciones se adaptó a la ópera todo el libreto y como resultado, las muertes se reducen a una: la de Carmen. Cabe señalar que en España se conoció primero la ópera, pues, la novela se tradujo recién en 1891 y ha llegado a tener más de treinta ediciones. La novela de Prosper Mérimée no despierta gran entusiasmo, sino más bien cierto rechazo por parte de los lectores más proclives a escandalizarse ante este tipo de relato. En 1875 sucederá algo similar con la ópera *Carmen* a cargo de George Bizet, creación que no goza de una positiva recepción por parte de la crítica especializada. Aun así, y a pesar de haber tenido un inicio teñido por el rechazo, luego de algunos años la pieza de Bizet será la encargada de inmortalizar la figura de la bella gitana Carmen, transformándola en un éxito no sólo en Francia sino también en España.

La historia de Mérimée relata que en 1830 el autor y protagonista emprende un viaje hacia una tierra exótica: España. Una vez allí conoce a don José, un soldado que le cuenta las desventuras que lo llevaron a convertirse en bandolero y homicida, motivo por el que cumple una pena que terminará con su ejecución, esta visita le permite al autor/narrador «conocer las causas de sus desgracias para cerrar la obra con referencias a la lengua y costumbres de los gitanos» (Utrera Macías 2009, p. 98). A lo largo del relato don José describe a Carmen como una mujer sensual y con grandes deseos de libertad, de la que él se ha enamorado perdidamente y por quien ha sido capaz de llegar a hacer cualquier cosa. El texto de Mérimée no trata muy amablemente a las mujeres en general y al personaje de Carmen en particular, a quien describe como bruja, ladrona y prostituta. La novela se basa fundamentalmente en la vida de una gitana, emblema de la seducción, el poder y el engaño, cuya pasión lleva siempre a un desenlace trágico. El personaje de Carmen se ha transformado en un ícono español de alcance internacional, ya que reúne todos los atributos simbólicos de la feminidad imaginada por occidente: la mujer peligrosa, seductora y, al mismo tiempo, símbolo de la libertad convirtiéndose en uno de los tópicos femeninos más exportados y exportables de la historia. La gitana cigarrera de voluptuosa belleza, que enloquece de amor a los hombres, es uno de los grandes mitos de la ciudad de Sevilla. Si bien es Mérimée quien describe con detalle a la bella y sensual gitana, será la ópera de Bizet la que contribuirá a su éxito inmortalizando el mito de Carmen.

3 La versión argentina: Amadori

Desde sus comienzos el modelo industrial cinematográfico argentino ha manifestado un interés particular hacia las representaciones que tienen como protagonistas principales a los cantantes de tangos y a los inmigrantes. Se puede decir que en el primer caso destaca la figura del popular actor y cantante Carlos Gardel, el segundo lo ocupa la configuración del inmigrante «gallego y tano»,² representados a partir de un modelo muy bien definido: se trata de extranjeros – en su mayor parte gritones, torpes y exagerados – que añoran la tierra de origen. Esta última irrumpe en la cinematografía argentina a finales de los años '30 como reproducción de un estereotipo ya popular en el país a través de la literatura y la prensa decimonónicas. En este contexto, Luis César Amadori le propone a Niní Marshall, una de las figuras femeninas más emblemáticas de la época³ la interpretación de la Carmen, proyecto que Marshall «consideró descabellado, pero al leer la adaptación no tuvo ninguna duda y aceptó» (Santos 1993, p. 53), llevando a escena su propia versión de la *Carmen*. Cabe señalar que Marshall ha sido considerada como «la única actriz que puede figurar por mérito propio entre los cómicos latinoamericanos de primera línea» (Paranaguá 1996, p. 266).

La película *Carmen* dirigida por Luis César Amadori fue realizada en blanco y negro y si bien está basada en el mito de la cigarrera sevillana, el guión fue escrito por Amadori en colaboración con Tito Insausti y Arnaldo Malfatti. El resultado es la adaptación libre de la novela homónima de Mérimée. Si bien el largometraje de Amadori resulta original, ya que propone una serie de *gags* en los que Marshall se luce con desenvoltura, el film no logra ser una parodia sino más bien una puesta en escena en la que se lleva al extremo el estereotipo del inmigrante español, en la que todos los personajes mantienen fidelidad a su correspondiente papel en la ópera, a acepción de Niní Marshall que satiriza los diálogos y las situaciones.

El relato se inicia en una sastrería de Buenos Aires en la que trabaja una joven vestuarista de nombre Carmen (Niní Marshall) que debe entregarle un vestido a la actriz que interpreta a la *Carmen* en una obra teatral. Al llegar al teatro y luego de una serie de malentendidos la costurera, fanática de la ópera *Carmen* (que conoce de memoria), se cae antes de que comience la función y sueña que es ella la famosa cigarrera de Triana. Cuando se despierta (en realidad sigue soñando) ya no se encuentra en Buenos Aires, sino en Sevilla donde enamora a un soldado y vive las mismas situaciones

2 Americanismo que se utiliza para denominar a los españoles y a los italianos, respectivamente.

3 Los personajes que la han llevado a la popularidad en la pantalla grande son Cándida y Catita (Catalina Pizzafrola). En el primer caso interpreta a una inmigrante «gallega» recién llegada a la Argentina; en el segundo se trata de una joven de ascendencia italiana, elemento que constituye el carácter de su personaje.

que la protagonista de la novela de Mérimée. A diferencia de otras versiones cinematográficas Amadori pone en escena un film en clave cómica en el que apuesta más que nada a la capacidad de imitación de Niní Marshall tomando como punto de referencia a las cantantes hispánicas de aquella época tales como Conchita Piquer e Imperio Argentina. Sin embargo, se despreocupa, sobre todo «por el exceso [...] hacia la burla» (Posadas 1992, p. 116), es ejemplo de ello una escena en que Carmen en lugar de flores le arroja macetas a sus enamorados; creando de este modo, una especie de *pastiche* en el que convergen «un poco de célebre ópera, otro poco de literatura y mucho de ingenio y locura» (Contreras, 2003, p. 85). Sin embargo, no queda claro por qué hay tantos tiempos muertos a lo largo del relato en los que ni siquiera Marshall logra rescatar de la monotonía, dicho en otras palabras, hay pasajes en los que el espectador se queda esperando que suceda algo que no sucede, de hecho no son pocas las veces en las que se sienten pesados los 93 minutos que dura la película (fig. 1).

En «Imágenes del inmigrante español en el cine argentino. Notas sobre la candidez del estereotipo», Mariano Mestman realiza un recorrido a través de las diferentes representaciones del español en las producciones cinematográficas argentinas. Para ello, fija su atención en tres películas que tienen como protagonista a Niní Marshall, quien fuera la creadora de un estilo de humor que cautivara tanto al público argentino como al latinoamericano. Así pues, sus interpretaciones le han otorgado un reconocimiento por críticos de todos los niveles como una actriz de elevada expresión artística, convirtiéndose en, «[uno] de los grandes nombres del cine sonoro argentino en sus primeras décadas» (Mestman 2005, p. 29). En este artículo, el crítico argentino indaga acerca de la configuración del estereotipo de una «gallega» que vive fuera de su lugar de origen. En su representación de *Carmen* la actriz enriquece su actuación a partir de los diferentes enredos que se van sucediendo a lo largo de la película.

Para Abel Posadas «Amadori apostó a la superposición [...] en un producto destinado a hacer reír» (Posadas 1992, pp. 123-125), esta «superposición» está presente en la cinta a partir de la ambigüedad de la protagonista, quien no pocas veces dirige su mirada al público con la intención de explicar que ella no es *Carmen la de Triana*; frase que resultará un tópico a lo largo de la película. Durante el film se suceden una serie de enredos que estarán guiados por cierta torpeza de la empleada de sastrería, quien se convierte en la heroína española. Un elemento destacable de la *Carmen* de Amadori es la resolución del final, momento en el que tanto la protagonista como los espectadores descubrirán que todo el relato se ha desarrollado a partir de un sueño.

De hecho, el largometraje termina con una escena en la que la costurera - ya fuera del espectáculo teatral - camina junto a su prometido y en un plano abierto que se acerca cada vez más a ella, Carmen recupera su identidad - motivo de crisis durante el relato - devolviéndole la mirada al



Figura 1. Niní Marshall en una escena en la que exagera el carácter español *Carmen* de Luis César Amadori (1943)

espectador, quien sólo en ese momento habrá comprendido que todo se ha tratado de un sueño. Aunque en esta escena pareciera también jugarse un contrapunto, entre estos dos espacios (el onírico y el real, Sevilla y Buenos Aires, la cantante y la costurera, etc.), en realidad este pasaje bien podría remitir a una suerte de toma de conciencia por parte de la protagonista, quien habiendo «interpretado» a las dos «Cármenes», termina por elegir su vida simple ordinaria y no la de la sensual gitana. El film cuenta con una imponente puesta en escena y es la primera superproducción cómica tanto para Amadori como para la Argentina Sono Films S.A.C.I⁴ ya que «consiguieron su propósito de entretener» (Posadas 1992, p. 86) y además de generar una importante recaudación durante el período en que la cinta se mantuvo en cartel en Hispanoamérica.

El director argentino elige la sátira también para las escenas en las que la gitana canta y baila, ya que luego de mostrar su escasa destreza como bailaora y su dificultad con las castañuelas se ve interrogada por la colec-

4 Argentina Sono Films S.A.C.I fue fundada en 1933, primero funcionó como estudio cinematográfico y luego como productora y distribuidora de cine.

tividad gitana, quienes le piden explicaciones acerca de su origen. Allí, la costurera Carmen, con gran soltura responde «me están sucediendo cosas tan extrañas que ni yo sé bien quién soy»; frase que resulta representativa del carácter cómico y burlesco del film dirigido por Amadori, en el que la gitana abandona la tragedia, pero no así la astucia que la caracteriza.

4 La versión española: Saura

Exactamente cuarenta años más tarde, en 1983, la eterna historia de amor y muerte de *Carmen* despertó el interés de Carlos Saura, uno de los directores más prolíficos y emblemáticos del cine español. *Carmen* se inscribe como segunda pieza de Saura «que empieza con *Bodas de sangre* y *El amor brujo* y se continúa con las producciones de Juan de Lebrón *Sevillanas* y *Flamenco*» (Utrera Macías 2009, p. 102). En *Carmen*, Saura crea una atmósfera en la que se combinan dos planos diferentes: el de la realidad y el de la ficción, fijando su atención entre la ambigüedad de la vida representada y su representación. El director español inserta la trágica historia de la cigarrera Carmen y de don José dentro de la preparación de un espectáculo de flamenco. Dos «Cármenes» se enfrentan en la historia de Saura: la protagonista de la película y la protagonista del musical que están ensayando, de modo que en una especie de juego especular sus historias se confunden y sus destinos se entrelazan en una coyuntura en la que convergen analogías y contradicciones, en la que lejos de ofrecerse nítidamente a menudo el espectador no logra distinguir las diferencias entre los dos planos del relato.

La *Carmen* de Saura es una mujer joven sensual, caprichosa, inmadura, perversa e instintiva que responde sólo a sus propias reglas y en su conjunto estos «elementos individuales [...] conforman el paradigma del mito» (Gordillo Álvarez 2010, p. 79). Su vida se cruza con la del protagonista masculino Antonio (Gades), un coreógrafo renombrado que está montando su espectáculo flamenco-musical y, al mismo tiempo, está buscando desesperadamente a una bailaora digna de representar a la *Carmen*. En una academia de baile de Sevilla una joven de nombre Carmen (Laura Del Sol) llama la atención de Antonio y le fascina. Ese día Antonio no sólo encuentra a la «protagonista para su versión flamenca del mito» (Navarrete Cardero 2010, p. 15), sino también a la mujer de la que se enamora perdidamente. Durante la preparación del espectáculo nace entre los dos una gran pasión que para Antonio se convierte rápidamente en amor e «inicia con la joven una relación enfermiza que reproduce la historia que pretende representar» (Navarrete Cardero 2005, p. 254), siguiendo la ópera de Bizet y, sobre todo, la novela de Mérimée. La sensual Carmen parece corresponder el amor de Antonio, pero poco a poco comienza a revelar su verdadera naturaleza: una mujer inconstante y caprichosa que se divierte

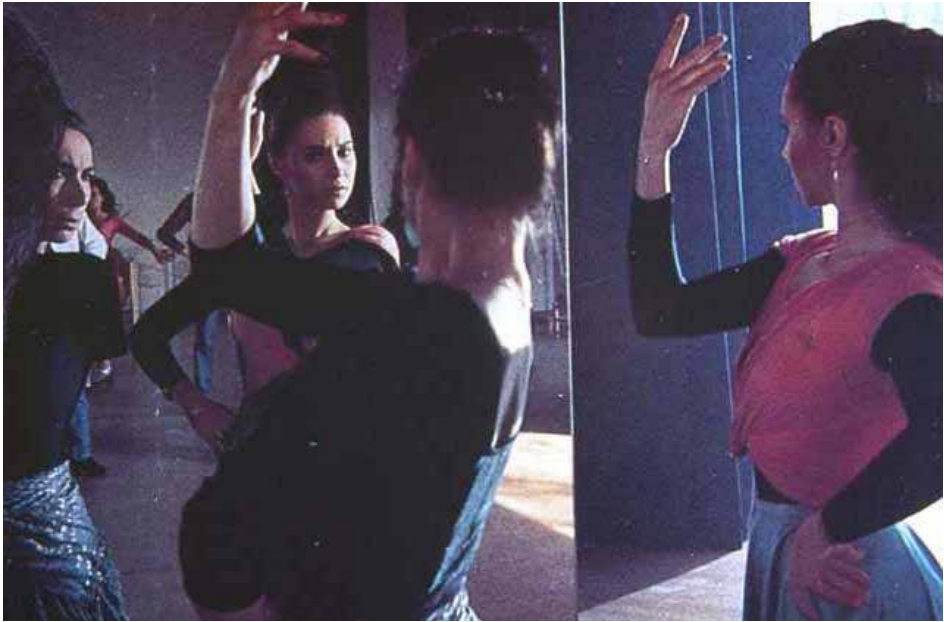


Figura 2. Cristina y Carmen en una escena frente a los espejos en *Carmen*, de Carlos Saura, 1983

seduciendo a otros hombres. Ya no quiere estar con Antonio, quiere ser libre y disfrutar de su juventud, así acaba traicionándolo. De este modo, Carmen será víctima de la fatalidad que engendra (fig. 2).

La técnica cinematográfica que predomina en la versión de *Carmen* escrita y dirigida por Saura es el montaje paralelo, del que se vale para aportar y mantener la tensión narrativa del relato. Es ejemplo de ello la escena en que Carmen y Cristina, la bailarina joven y la bailarina madura, ensayan frente a un espejo; allí con gestos de dolor y sufrimiento por no ser la protagonista del espectáculo, Cristina trata de transmitirle a Carmen la pasión y el desencanto de su posición dentro de la obra. En *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*, Marvin D'Lugo propone un análisis de la trilogía flamenca propuesta por Saura, en la que sostiene que el espejo cumple una función fundamental en las realizaciones del director, deteniéndose en el rol que ocupan los espejos en la película *Carmen* (D'Lugo 1991, p. 197).

Hecho que resulta evidente en la escena apenas descrita, en la que el personaje de Cristina se enfrenta a Carmen delante del espejo, en la que a partir de un cambio de plano y contra plano la coreógrafa del elenco le enseña a la protagonista cómo encarar e interpretar una secuencia coreográfica en la que se explora un proceso de búsqueda de un gesto elaborado.

Lejos de ello, Carmen vive esta articulación especular como una operación en la que se unifican los mundos de ficción y no ficción, en un universo que resulta funcional a su interés, es decir, lograr ser la *Carmen*. Lo que sobresale de esta escena es que se le propone al espectador una suerte de juego de repeticiones, vinculadas con la reflexión sobre la reflexión; en otras palabras, la escena se condensa en el reflejo que provoca la mirada de Cristina sobre Carmen. A pesar de los esfuerzos de la primera, Carmen no logra recuperar la profundidad de la propuesta de Cristina frente al espejo. El pasaje concluye con un primer plano de Carmen, quien pareciera no darse cuenta de la interpretación a la que se le pide llegar. El plano se cierra delineando la incapacidad de Carmen a la hora de construir lo requerido por el director del espectáculo. No es casual que en la escena siguiente se presente a Antonio diciendo: «Pero, ¿qué te pasa? ¿Qué te pasa? te está comiendo Cristina en todos los ensayos y eres tú la que se tiene que comer a Cristina», y más adelante agrega, «¡Eres la Carmen, eres la Carmen, créetelo! ¿Si no te lo crees tú, quién se lo cree?» La escena continúa con Antonio marcando cada paso de Carmen con el intento de que ésta comprenda la importancia de su rol en el espectáculo.

Los personajes de Antonio y Carmen «se convierten en encarnaciones y trasuntos de Carmen y José Navarro, personajes de la novela y de la ópera», en la que «el director consigue mostrar al espectador la historia de Carmen al completo» (Navarrete Cardero 2005, p. 254), en esta dirección no cabe duda que la originalidad de la *Carmen* de Saura reside en la creación de una tensión dramática que instaura la ambigüedad «entre el ensayo dramatizado y la vivencia personal» (Utrera Macías 2009, p. 103) acerca de la naturaleza de lo que está sucediendo en la pantalla, ya que no siempre queda claro si el límite entre la tragedia que se está consumando corresponde a la representación del musical o a la historia de amor-pasión entre Carmen y Antonio, relato que también está siendo representado. A confundir aún más al espectador es la escena que cierra el film (en la que Carmen rechaza a Antonio porque decide quedarse con el torero Escamillo), que coincide con la escena de los ensayos del último acto del espectáculo. Allí el deseo, los celos y la pasión conducen a los protagonistas a la destrucción creando un espiral que se va cerrando hasta el drama final. De modo que esta producción cinematográfica no se limita a mostrar un ballet filmado, sino que muestra una trama dramática que se va entremezclando con el baile y que confiere a la película las características de musical, acercándose por el dramatismo y por la coincidencia de tema al final de la *Carmen* de Mérimée.

5 Las *Cármenes*

Como es bien sabido el mito de Carmen nace con la novela de Mérimée y se consolida con la ópera de Bizet. Aquí se ha propuesto un recorrido a través de algunas de sus versiones cinematográficas, deteniéndose en dos de ellas: *Carmen* de Amadori y *Carmen* de Saura; la primera es una versión paródica en la que a través del exceso de elementos típicos de España como la gitana, el torero, el bandolero y el amor no correspondido entre otros, se focaliza particularmente en la representación del inmigrante español. En la segunda, se pone en escena una versión actualizada de *Carmen*, en la que se combina la novela, la ópera y la aportación del director y guionista en su versión flamenca. Si bien no son pocas las diferencias que presentan estos largometrajes, sobre todo el tono burlesco vs el drama, la puesta en escena de la esencia del carácter español y el final cómico vs el trágico entre otros; cabe apuntar que aun así se encuentran elementos que unen a ambas producciones, entre ellos la escenografía compleja que se desplaza sin problemas entre las diferentes puestas en escena, la idea original de la novela homónima y la utilización de la música de Bizet. De acuerdo con Utrera Macías se puede sostener que en las múltiples y variadas versiones de *Carmen* el planteamiento efectuado por el espectáculo cinematográfico ha dependido de diversos factores que en su mayor parte dependen del contexto político, de la concepción del realizador en torno al personaje, en las inquietudes sociales y en las posibilidades de la industria cinematográfica (Utrera Macías 2009, p. 101).

Como se ha señalado Saura propone dos niveles en *Carmen* a partir de una superposición constante en la película en sus dos diegéticas: el nivel de la ficción, que se desarrolla en las escenas de ensayo, y el nivel actual, que coincide con la vida de los personajes fuera y dentro de los ensayos. Como estos no están definidos completamente a lo largo del film será cada vez más difícil comprender cuándo se trata de uno y cuándo de otro. Para D'Lugo la *Carmen* de Saura es una demostración crítica de cómo «los españoles se ven seducidos por la falsificación de su propio pasado cultural» (D'Lugo 1991, p. 203). Las consideraciones de este autor nos permiten comprender la universalidad del mito de Carmen que recorre los tiempos a través de diferentes propuestas artísticas.

Por su parte, también la *Carmen* de Luis César Amadori presenta dos niveles de análisis. El primero es la historia de una costurera llamada Carmen quien va a entregarle un vestido a la protagonista de la ópera Carmen, el segundo es la costurera que toma el lugar de la protagonista de la ópera. De este modo, el largometraje se ondea en un vaivén en el que las «*Cármenes*» se encuentran, se fusionan y se separan a lo largo del relato. Efecto que resulta evidente a partir de los cambios que Carmen hace en su modo de hablar, construyendo el personaje de Carmen la gitana a partir de un

exagerado acento español, pero manteniendo su acento porteño cada vez que vuelve a ser Carmen la modesta empleada de una sastrería.

A su modo, Amadori compone varias escenas en las que se perciben los estereotipos del carácter español señalados al comienzo de este artículo, en los que se conjugan el vestuario y los accesorios que lleva Carmen, todo ello enfatizado por la exageración de los gestos y del acento español de la protagonista. Aun así, el film que más elementos pone en escena la relación con el estereotipo de la cultura española es *Carmen* de Carlos Saura, donde lo dramático asume una presencia mayor. A pesar de ello, hay escenas en las que conviven el drama con la parodia, por ejemplo la secuencia que comienza con el festejo del cumpleaños de un compañero de elenco en la que claramente se disuelve la frontera entre realidad y ficción; dicho de otro modo, desaparece la línea que divide la representación de la obra que están ensayando y la historia de amor entre Carmen y Antonio. En este pasaje Saura elige la técnica de *mise en abîme* en la que se vale de la representación dentro de la representación para plasmar la experiencia de los protagonistas.

Si el nacimiento de la *Carmen* está regido por la mirada del extranjero, es decir del otro, quien ve a España como una tierra exótica y lejana, la propuesta de Saura está representada por la visión de España vista desde España. En *Carmen*, el director español construye el relato a partir del montaje de un espectáculo flamenco, de la música de Bizet que por momentos se fusiona, para luego adaptarse a la guitarra flamenca de Paco de Lucía y de los planos amplios con los que incluye en escena los cuadros de Gustav Doré. Por su parte, la versión de Amadori sigue la mirada del otro, en la que la Carmen no es española, sino argentina; una Carmen que simula ser una gitana, pero que en realidad es una simple empleada que nació y creció en Buenos Aires y que lejos está de la figura de *femme fatal* propuesta en la mayor parte de las versiones cinematográficas de la *Carmen*. Lo que aún a ambas películas son los tópicos españoles, que en el caso de Amadori resulta una crítica al inmigrante, en el que se enfatiza el estereotipo del carácter gallego; en el caso de Saura, en cambio, el film cobra un tinte celebratorio del carácter español y seduce por la originalidad de su apuesta y la selección de sus protagonistas. Quizá «lo que caracterizaría a estas visiones foráneas sería el estereotipo, la elaboración superficial de lo español. Pero, opuesta a esta corriente, [existe] otra de defensores del género como expresión genuina del folclore nacional» (Benet, Sánchez-Biosca 2013, p. 561), en estas reflexiones se conjugan claramente las *Cármenes* de Amadori y Saura respectivamente.

Bibliografía

- Ayala, Francisco (1986). *La imagen de España*. Madrid: Alianza Editorial.
- Benet, Vicente; Sánchez-Biosca, Vicente (2013). «La españolada en el cine». En: Moreno Luzó, Javier; Núñez Xeitas, Xosé (eds.), *Ser españoles: Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*. Barcelona: RBA Libros.
- Contreras, Marily (2003). *Niní Marshall: el humor como refugio*. Buenos aires: El Zorzal.
- D'Lugo, Marvin (1991). *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*. Princeton: University of Princeton.
- Gordillo Álvarez, Inmaculada (2010). «Carmen: paradigmas históricos y narrativos del mito». En: Utrera Macías, Rafael; Guarinos, Virginia (eds.), *Carmen Global: El mito en las artes y los medios audiovisuales*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla.
- Mérimée, Prosper [1845] (2003). *Carmen*. Madrid: Edaf.
- Mestman, Mariano (2005). «Imágenes del inmigrante español en el cine argentino. Notas sobre la candidez del estereotipo». *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, 22, pp. 27-47.
- Navarrete Cardero, José Luis (2010). «Carmen un mito en plural. Estereo(a) tipias: convergencias y divergencias». En: Utrera Macías, Rafael; Guarinos, Virginia (eds.), *Carmen Global: El mito en las artes y los medios audiovisuales*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla.
- Navarrete Cardero, José Luis (2009). *Historia de un género cinematográfico: la españolada*. Madrid: Quiasmo.
- Paranaguá, Paulo Antonio (1996). «América Latina busca su imagen». En: Heredero, Carlos F; Torreiro, Casimiro (coords.), *Historia General del Cine (1955-1975)*. Madrid: Cátedra.
- Posadas, Abel (1992). *Niní Marshall: Desde un ayer lejano*. Buenos Aires: Colihue.
- Santos, Laura; Petruccelli, Alejandro; Russo, Diego (1993). *Niní Marshall: Artesana de la risa*. Buenos Aires: Letra Buena.
- Utrera Macías, Rafael (2009). *Cuatro pasos por la historia y la estética del cine español*. Sevilla: Padilla Libros.

Filmografía

- Carmen* (1943). Dir. Luis César Amadori. Argentina: Argentina Sono Film S.A.C.I.
- Carmen* (1983). Dir. Carlos Saura. España: Emiliano Prieda P.C.
- Carmen* (2003). Dir. Vicente Aranda. España: España; GB, Italia. Star Line Productions/ Parallel Pictures/ Planet Picture.
- Burlesque on Carmen* (1915). Dir. Charlie Chaplin. USA: The Essanay Film Manufacturing Company.

Gipsy Blood (1918). Dir. Ernst Lubitsch. Germany: Projektions-AG Union/
Universum Film.

Karmen Gei (2001). Dir. Joseph Gaï Ramaka. Senegal; France; Canadá:
Canal+ Horizons; Canal+; Crédit d'Impôt Cinéma et Télévision; Euripide
Productions; Film Tonic; Les Ateliers de l'Arche; Sofica Sofinergie 5;
Téléfilm Canada; UGC International; Zagarianka Productions; Arte F.
Senegal.

Prénom Carmen (1983). Dir. Jean Luc Godard. France; Suisse: Alain Sarde.