

Arquetipos femeninos: Carmen, Tosca

Un estudio mitocrítico

Por Fátima Gutiérrez*

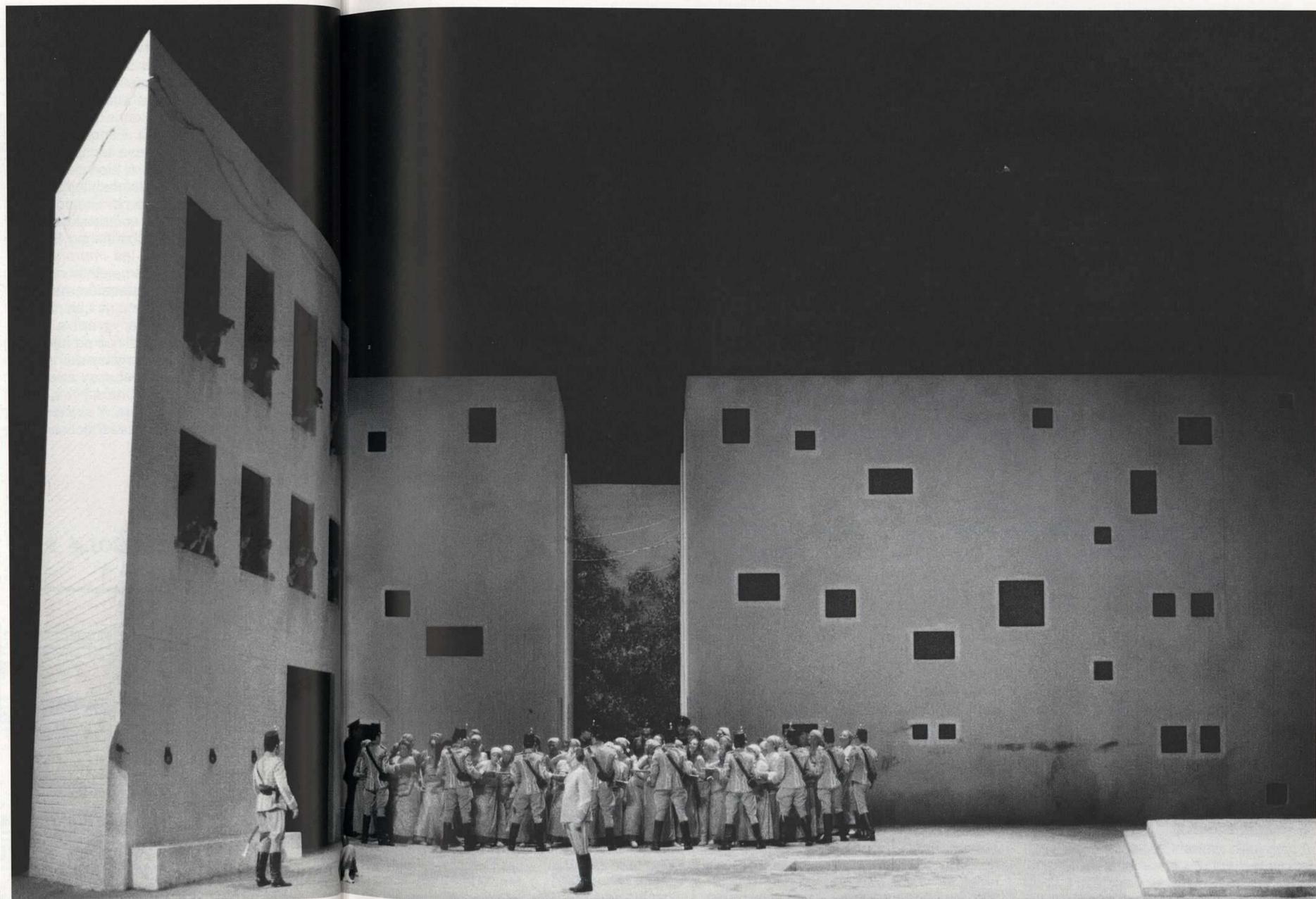
A Susana.

Un viejo maestro Zen apareció un día cabizbajo ante sus discípulos, le preguntaron la causa de su preocupación y les contó que había soñado que se convertía en mariposa. Aquello parecía intrascendente, y los jóvenes empezaron a dudar de la lucidez del maestro, hasta que le permitieron contar la historia entera: al despertar algo le había sobrecogido ¿Si podía soñar que se convertía en mariposa, por qué no podía ser él mismo el sueño de una mariposa? El conocer este antiguo relato me reconfortó ya que —sin querer, ¡ni poder!, compararme, a un sabio Zen— muchas veces, sentada en la penumbra de un teatro, en el momento inmediatamente anterior a la representación, me he preguntado dónde estaban los auténticos límites del proscenio, dónde se encontraba realmente el patio de butacas y dónde el escenario, quién estaba presente y quién representaba, quién observaba y quién era observado... Y vuelta al monólogo desesperado de Segismundo que, a través de la ficción del teatro, grita la ficción de la vida... Pero esa es otra historia.

Lo que me interesa, aquí, volviendo al maestro Zen, es la estrecha unión que se puede establecer entre el sueño y el teatro. Tanto en uno como en otro se pierden las nociones de *tiempo* y de *identidad*, nociones capitales en las que se sustenta lo que Jung denominó el *Ego*¹.

El Ego del individuo comienza a construirse en el momento en el que descubre su condición de ser *separado* e *independiente*, en primer lugar del universo materno y, en segundo lugar, del medio, al que deberá aprender a adaptarse, ya que la *conciencia*, a la vez que delimita la lí-

nea divisoria entre nosotros y lo(s) demás, es el intermediario de nuestra relación con el mundo. En el Ego, se conforma el pensamiento consciente, dirigido o lógico —lo que Pascal llamaba el espíritu de geometría—, que sirve para la comunicación, a la vez que aprehende y adecua la realidad sobre la que opera analizando, separando, discerniendo, jerarquizando. Se dirige, por lo tanto, hacia afuera. Estamos, pues, en pleno imperio del *Logos*, del principio de *separación*. Pero el Ego está lejos de constituirse como la totalidad del ser; hay, y en gran número, realidades de las que éste último participa y que, sin embargo, escapan a la capacidad de discernimiento del primero. Son las realidades de la *Psique*, Hamlet lo sabía: «En el cielo y en la tierra, Horacio, hay más de lo que puede soñar tu filosofía». La Psique es la vida caótica del inconsciente en todos sus aspectos, con todas sus potencialidades. Es anterior a la formación del Ego y, aún cuando éste no puede manifestarse, por ejemplo en el sueño —y veremos que también en el teatro—, la psique continúa su existencia autónoma. Mientras el Ego, la conciencia, es intensa y concentrada pero efímera, ya que se ve reducida al tiempo y el espacio de una existencia individual, la Psique, el inconsciente, es nebuloso y oscuro, puesto que es capaz de combinar los elementos más dispares, pero prácticamente eterno ya que atesora la experiencia de la humanidad. Cuanto más diferencian a los individuos los contenidos de su conciencia, tanto más los asemejan los de su inconsciente, ya que son universales, de ahí la definición escolástica del *arquetipo*: lo que se cree siempre, en todas partes y por todos; un patrimonio común, heredado con anterioridad a toda diferenciación. La Psique generará el pensamiento *analógico* —lo que Pascal llamó «espíritu de finura»—, que se aparta de la realidad objetiva, libera tendencias subjetivas, es inútil a efectos de lo que se entiende como apro-



vechamiento práctico. Pero, en su poder analógico, revela toda la fuerza de la creatividad. Si en el ámbito del Ego dominaba el principio de separación, el *Logos*, en el de la Psique, que se asienta en lo más profundo de nosotros mismos, dominará el principio de *unión*, el *Eros*.

Sin embargo, y al contrario de lo que pudiera parecer, no son Ego y Psique opuestos enfrentados y excluyentes. Para conformar la esencia de la totalidad del

ser, consciente e inconsciente, deben entrar en dialéctica, deben armonizarse. No siempre resulta fácil. ¿Cuántas veces el Ego, especialmente el de nuestra civilización occidental, regido por la excluyente lógica aristotélica, cartesiana o kantiana, hace oídos sordos a las llamadas de Psique, a todo aquello a lo que no puede dar respuesta la sacrosanta razón a la que se erigían templos en el XVIII? Felizmente, los románticos se dieron cuenta de que la

supuesta diosa no podía explicar la integralidad del ser y, con Herder a la cabeza, devolvieron a la imaginación, a la intuición y al sueño, su categoría heurística, es decir, su categoría de instrumentos del conocimiento. No es de extrañar que durante el romanticismo asistiéramos a una rehabilitación tanto del sueño como del teatro, puesto que uno y otro nos permiten escuchar los cantos de Psique, al igual que el Mito. Los actores en el teatro grie-

"Carmen", de Bizet.
Dirección: José Luis Gómez.
Opera de la Bastilla. (1994).

go, calzaban altísimos coturnos y llevaban máscaras —como se sigue haciendo en el teatro sacro japonés: el Nô— para acentuar ese *distanciamiento* que es el acto teatral, distanciamiento tanto mayor cuanto que existe una separación espacial entre la escena y el patio de butacas;



"Tosca", de Puccini. Dirección: Wolfgang Lange. Festival de Salzburgo. (1989). (Foto: Weber).

una separación temporal, entre la linealidad, cronológica y fatal, de la vida del que observa y el bucle infinito de la vida representada, que muere cuando cae el telón para renacer cuando vuelve a levantarse. Pero es, precisa y paradójicamente, esa separación, ese distanciamiento, el que crea la unión casi mágica entre el escenario y el patio de butacas, porque, en el teatro, como en el sueño, como en el mito, no es el Ego, regido por el tiempo y la individualidad, el que actúa sino Psique, conociéndose y reconociéndose en el espejo de sus propias miserias y grandezas. «Aquí, hijo mío, el Tiempo se convierte en Espacio» decía el héroe wagneriano, Gurnemanz. Aquí, en el acto teatral, quedan abolidos el tiempo y el espacio de nuestra cotidianeidad. El tiempo se convierte en el *Illud tempus* de los mitos que ningún reloj puede medir, el Tiempo sin tiempo anterior y posterior a todo tiempo: el *Kairos* sagrado de los griegos. El espacio, más allá de la forma, nos atreveríamos a decir,

más allá de la propia escenografía pero a través de ella, se convierte en *decorado mítico*, en *Topos*, el espacio sagrado de los griegos, que pone en relación a cada espectador con lo que tiene de más íntimo y de más universal: los contenidos de Psique, los arquetipos que organizan en secreto las nostalgias, los deseos, las ensañaciones y las preocupaciones que son, a la vez, de cada uno y de todos. Si no se diera esa íntima unión que despierta a Psique y adormece a Ego en la butaca de un teatro, ¿se puede concebir algo más absurdo que alguien que sabe de hecho que lo que le están contando es una ficción y que —¡si se lo cuentan bien, claro!— participe de ella, con todos sus sentidos, con todas sus emociones, como de la más evidente de las realidades? ¡Qué extraña ficción es ésta!, como la de los sueños, como la de los mitos... ¿No deberíamos hablar de *otra realidad*?

Acabamos de decir que el acto teatral es un acto de distanciamiento² del Ego

que posibilita la unión con Psique y, a través de ésta, con lo que el hombre tiene de más universal y de más íntimo. Pues bien, el proceso se hace aún más evidente en ese especial acto teatral que es la *ópera*. Aquí el distanciamiento del Ego es todavía mayor, ya que la comunicación entre el escenario y el patio de butacas se vehicula, preferentemente, a través de la música. Y la música, la sublimación de todos los ritmos que cadencian el universo —por lo que se ha definido, muy acertadamente, como una «meta-erótica», cuya función es, a la vez, la de conciliar armónicamente los contrarios y exorcizar el tiempo destructor³— se rige por el principio de unión, no por el Logos. En la ópera, el teatro «calza los altos coturnos de la música» —según la bella definición de Gilbert Durand— que permiten un mayor distanciamiento del Ego y, por ende, una mayor unión con Psique. Es significativo que Wagner, el defensor del drama total que es la ópera, pusiera un especial interés, al concebir el Festspielhaus de Bayreuth, en situar un «abismo místico» —según sus propias palabras—, un gran espacio entre el proscenio y los espectadores, donde situará la orquesta que no se ve. En Bayreuth, la arquitectura de la sala está estudiada para remarcar el distanciamiento: pilastras, columnas, efectos ópticos que parecen alejar aún más al espectador del escenario, que hacen que los actores, que por él se mueven, parezcan más grandes. ¡Qué significativo es el término *abismo místico*, desde su etimología: cavidad sin fondo en donde habita el misterio! Ahí se sitúa la orquesta, ahí se sitúa la música, que comparte con el mito un tiempo, un *tempo*, que no es cronológico, que no está sujeto a ley de la entropía, a la linealidad del tiempo destructor, que es el presente inmediato de la ejecución que, a la vez que da cuenta de su pasado, prefigura el desarrollo, las variaciones, de su futuro. De la sincronidad, de la simultaneidad, que se instaura en la diacronía, en el desarrollo lineal que supone todo discurso, y por lo tanto el discurso musical, dan buena cuenta los famosos *leitmotive* wagnerianos que juegan el mismo papel que la redundancia en la estructura mítica. La aparición orquestal de un *leitmotiv*, lleva al espectador a la reminiscencia inconsciente del pasado de un personaje o al presentimiento, a la anticipación, de su destino: el motivo de Siegfried aparece, por primera vez, durante el tercer acto de *La Walkyrie*, cuando el héroe todavía no ha nacido. Verdi ya había intentado aplicar el *leitmotiv* en sus dos últimas óperas, *Otello* y *Falstaff*, y ni *Carmen* ni *Tosca* —de las que terminare-

mos hablando, aunque, hasta ahora no lo parezca— olvidarán las lecciones del gran maestro alemán.

Hasta aquí, he intentado poner de manifiesto los íntimos lazos que hermanan el acto teatral, en general, y la ópera, en particular, con el mito, ya que un estudio mítico voy a esbozar. Pero antes del mismo, coloquemos al mito en el lugar que le corresponde y que, en una época en la que los medios de comunicación nos bombardean con el «mito de Madonna» o «realidad y mito del colágeno» —como hace poco leí en una revista—, no parece evidente.

No deja de resultar significativo que las «crisis» del teatro coincidan con las «crisis» del mito, pienso, por ejemplo, en el XVIII francés. Cuando la razón se hace exclusiva y, por lo tanto, degenera en racionalismo a ultranza, en el que el mito pasa a formar parte de lo que se considera como mentira, como falacia, el teatro desfallece, pierde esa universalidad y esa intimidad que le caracterizan, se agota en un aquí y ahora limitado y fugaz. ¿Quién osaría, hoy, poner en escena el *Edipo* —tema mítico, pero despojado, en este caso, de toda su *prāgnanz* simbólica, todo su sentido implícito— de Voltaire? Y, sin embargo, el de Sófocles se sigue representando. Por el contrario, cuando el romanticismo recupera y reivindica la imaginación, a la vez que se sumerge en las aguas profundas del mito, no tarda el teatro en reencontrarse con su grandeza.

En su origen griego, el significado primero de la palabra *μῦθος* fue el de *historia verdadera*. Y todas las sociedades premodernas, más abiertas a Psique que a Ego, o, mejor, sabiendo equilibrar una y otro, lo distinguieron meticulosamente de la fábula o del cuento que consideraban como historias falsas. Después, racionalismo dualista occidental obliga, se enfrentó al mito con el *λογος*, y, como logos no sólo significa palabra sino también razonamiento, se excluyó al primero del reino de la razón mientras Evhemero o Jenófanes defendían que los dioses no eran sino antiguos reyes, en un intento por hacer al mito hijo de la Historia, cuando se trata exactamente de todo lo contrario. Hay que integrar la Historia en el hombre y no al hombre en la Historia, porque es su conciencia la que la construye, y ya hemos visto que el inconsciente es primero con respecto a la conciencia, que Psique es anterior a Ego.

Todo mito es el *relato de una creación*; cuenta tanto la creación del mundo como la construcción del hombre, y es ejemplar, «así lo hicieron los dioses, así lo hacen los hombres» (Taittiriya Brâhmana, 1,5,9,4), dice el antiguo texto indú⁴.

Por el lado de los mitos de creación del mundo, aparecen todas las *cosmogonías*, por el lado de la construcción del hombre —acaso sólo hablamos de las dos caras de una misma moneda— aparecen las distintas manifestaciones, especialmente artísticas, de lo que Jung llamó el *proceso de individuación*, y que nosotros llamaríamos el *mito del héroe* —siguiendo a Carol Pearson⁵—: ese ir al encuentro del equilibrio total del ser en el que Psique y Ego se reúnen, ese descubrimiento de *sí mismo* que parece el mayor desafío de la existencia y que se puede comparar con el tesoro oculto que buscan los héroes de los mitos y los príncipes valientes de los cuentos, y no hallan sin una larga serie de vicisitudes, a cada cual más dolorosa. Traspasado el héroe a la propia piel, nos encontramos con el mismo esquema, universal en su fondo, por arquetípico, y particular en cada una de las formas que reviste, porque de una búsqueda individual se trata. Muchas veces, la búsqueda se convierte en drama, en su sentido más amplio, más antiguo, más esencial. Un drama en el que actúan, al menos, dos personajes: el que representa el deseo de vida en todas sus manifestaciones, y el que representa al destino que obstaculiza los anhelos del primero. Los demás personajes no harán más que encarnizar las luchas entre uno y otro, por ejemplo, por medio de las contingencias del amor o del poder, que, a veces, comparten una misma máscara.

Después de esta declaración de principios teóricos que quiere poner de manifiesto la íntima unión entre el mito y el acto teatral, del que participa la ópera como una de sus más totalizadoras manifestaciones, no parecerá descabellado aplicar a una ópera un estudio mitocrítico; que no consiste en rastrear mitos patentes o latentes en el interior de no importa qué fenómeno artístico, sino en analizarlo como se analiza un mito. Soy consciente de que el emprender un análisis mitocrítico de una ópera requiere un conocimiento técnico musical del que carezco; por lo tanto, me remitiré únicamente al libreto, al texto, señalando, de entrada, lo parcial de esta perspectiva.

Tanto *Carmen* como *Tosca* tienen como motor escénico el Amor, amor que se inscribe en un contexto cultural preciso, el occidental, que viene siendo trabajado por tres mitos directores: el mito de *Eros*, el mito de *Tristán e Isolda* y el mito de *Don Juan*. Empecemos por describirlos.

La personalidad del dios griego del amor evoluciona desde el sustrato arcaico hasta la época alejandrina y romana⁶. En las teogonías más antiguas, Eros es

un dios que nace directamente, como la Tierra, del Caos primitivo. Según otras versiones, Eros nace del huevo original engendrado por la Noche, cuyas dos mitades, al separarse, forman la Tierra y el Cielo. Eros siempre será una fuerza fundamental del universo, que asegura no sólo la continuidad de las especies, sino también la cohesión interna del cosmos. Pero el mito que más ha influido en la concepción del amor, en los albores de Occidente, es el que nos presenta Platón en el *Banquete*, poniéndolo en boca de la sacerdotisa de Mantinea, Diotima: *Ἔρως*, intermediario entre los dioses y los hombres, hijo de Afrodita y de Hermes, posee una doble naturaleza, según proceda de Afrodita *πανδημος*, diosa del *deseo carnal* o de Afrodita *ουρανια* que es la de los *amores etéreos*. A la vez, en un sentido aún más simbólico, se nos presenta, en el *Banquete*, a Eros como hijo de *πορος* (Recurso) y de *πεινια* (Pobreza). A este doble parentesco debe Eros su eterna insatisfacción, lo que le lleva a la búsqueda sin fin del objeto, como Pobreza; y, como Recurso, sabe siempre ingeniárselas para conseguirlo. Es, por lo tanto, una fuerza perpetuamente insatisfecha e inquieta a la que los poetas fueron dando su fisonomía tradicional. Se le representa como a un niño, con frecuencia alado, que se divierte desasosegando los corazones de los dioses y de los mortales: los inflama con su antorcha, los hiere caprichosamente con sus flechas. Pero, bajo una apariencia inocente, se esconde el dios poderoso, capaz, si se le antoja, de producir crueles heridas. En el *Banquete* de Platón, pero esta vez por boca de Aristófanes, también se nos relata que los primeros hombres tuvieron una forma redonda, una forma de esfera, como la del cosmos. Pero cuando, por orgullo, se levantaron contra Zeus —osaron subir al Olimpo—, el dios de dioses los separó por la mitad y, desde entonces, viven divididos. Cada hombre no es, pues, más que la mitad de un hombre que, impulsado por Eros, aspira al restablecimiento de la totalidad establecida al comienzo. Pero Eros no siempre lanza sus flechas en la dirección correcta, el niño-dios juega con mortales y eternos.

En relación con lo que acabamos de ver, podemos estructurar el mito de Eros a través de sus dos *mitemas* —la mitocrítica llama mitemas a las unidades mínimas significativas y redundantes en las que se puede dividir el mito— fundamentales: la *ausencia*, la falta de la mitad del ser, del Otro que sabemos es parte de nosotros mismos, y la *búsqueda*: el ir al en-

cuentro de esa otra mitad que constituye nuestra naturaleza primera.

Para estructurar esta búsqueda, de la que acabamos de hablar, el imaginario occidental va a privilegiar, según el espléndido ensayo de Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, el mito de *Tristán e Isolda*, que echa sus más antiguas raíces conocidas en la tradición celta de Irlanda, Cornualles y Gales; adquiriendo una importancia determinante entre los siglos XI y XIII de nuestra era, especialmente en Occitania, enriquecido por los contactos culturales que propiciaron las cruzadas. No vamos a entrar en si el *amor cortés* que presenta el mito, y gran parte de la producción poética y novelesca del medievo, tiene su origen en una vulgarización profana de la teología cátara, como defiende Rougemont. Lo que aquí nos interesa son los tres mitemas que componen este mito que describe la búsqueda occidental de la otra mitad del ser. Vuelvo a tomar como punto de referencia a Gilbert Durand⁷, que estudia la emergencia de estos mitemas en la obra de Mozart.

El primer mitema es el del triángulo formado por una sola mujer y dos hombres: Isolda entre el *hombre amado*: Tristán, y —por las circunstancias que sean, aquí, las de las contingencias matrimoniales— el *hombre impuesto por el destino*: el rey Marcos.

El segundo mitema es el espejo del anterior; desarrolla la misma estructura, pero a la inversa, de nuevo un triángulo: Tristán entre la *mujer amada*: Isolda la Rubia, y la *mujer impuesta por el destino*: Isolda la de las Blancas manos, la esposa legítima, pero virgen.

Las dificultades insalvables que plantean estos dos mitemas, se resuelven en el tercero, que no puede ser sino la *muerte* de los amantes. La *pasión* sería, por lo tanto, en última instancia, *amor de muerte*, amor a la muerte, Muerte como *Absoluto*, que tan bien ejemplifica el *Amor loco* de los surrealistas. Y en este *Absoluto* es en el que se encontraría, por fin, esa totalidad primigenia perdida, que nos presentaba el mito platónico.

Pero podemos hablar de un tercer mito que trabaja el contexto erótico occidental, el de *Don Juan*. No nos interesa aquí, el soporte legendario popular, largamente expandido por el Occidente cristiano, y anterior a su primera versión literaria, la de Tirso, sino su significativo arraigo a partir del siglo XVIII, en el que asistimos a una pérdida progresiva del concepto de transcendencia, que inauguraba, en el XVII, el inquietante *Don Juan* de Molière. Ya no se trata aquí de resolver la problemática que crea el enfrentamiento irreso-

luble entre las dos mujeres y los dos hombres, sino de engrosar eternamente el catálogo de conquistas que mantienen al día los distintos Leporellos. ¿Pero no es, en el fondo, esa obsesión por ir más allá de las *Mille e tre*, signo de la eterna insatisfacción, del reiterado y fallido intento por encontrar aquella totalidad perdida? ¿No se nos sigue presentando, a través del mito de don Juan, al Amor, como hijo de Penia y de Poros, que necesita de eternas astucias para encontrar el objeto, siempre fugitivo, de su búsqueda?

Tanto *Carmen* como *Tosca*, se van a inscribir en este contexto mítico que estructura el Amor en Occidente, Amor como carencia esencial y fatal que necesita de búsqueda, de *queste* según el vocabulario caballeresco de la Edad Media; búsqueda que se resuelve en muerte.

Volvemos a los dos personajes en los que se sustenta todo drama: el que representa el deseo de vida, aquí en su manifestación amorosa, y el destino que se interpone a la aspiración del héroe, en este caso, de la heroína.

Carmen, como Sigfrido —el que tampoco conoce el miedo—, llevará su deseo de libertad, por la firmeza de su voluntad, hasta las últimas consecuencias. Aunque, a diferencia del héroe wagneriano, es consciente de que la última consecuencia es la muerte y la asume —Sigfrido nunca calibra el alcance de sus actos—. Así, será ella siempre la que provoque los acontecimientos, la que maneje todos los hilos de la trama. Tosca, por el contrario, se ve traspasada, dominada, por los acontecimientos, que siempre la hacen actuar en contra de sí misma, en contra de sus más íntimas convicciones y anhelos, son los acontecimientos, es el otro, y no ella, el que determina sus actuaciones.

Aunque el final sea el mismo para las dos heroínas, obedecen a dos arquetipos distintos que podíamos ejemplificar, en este contexto, a través de las figuras míticas de *Lilit* y de *Eva*, para remitirnos a uno de los relatos fundadores de nuestro contexto cultural judeo-cristiano, aunque no analizaremos estas dos figuras míticas en su totalidad, sino en alguno de los rasgos arquetipales que las caracterizan. Cabe, aquí, señalar que las figuras míticas no son arquetipos, en éstas se activan varios de ellos, las más de las veces contradictorios, ya que el mito es, en esencia —así lo define Lévi-Strauss—, un discurso *dilemático*; es decir, un discurso en el que conviven, en el mismo momento y con la misma relación, elementos opuestos.

No fue, según antiguas tradiciones rabínicas, de las que aún quedan unos pocos vestigios en la *Biblia*, Eva la primera

mujer de Adán, sino Lilit⁸. Parece ser que esta figura tiene sus lejanos orígenes en la vieja Babilonia, en donde los antiguos semitas habían adoptado las tradiciones de sus predecesores, los sumerios, y está unida a antiquísimos mitos de creación. Estrechos lazos simbólicos unen a Lilit con la serpiente, lo que nos pone en la pista del ancestral —y parece ser que primero de la humanidad— culto a la Gran Diosa creadora de todas las cosas, a la que se adoraba, entre otras, bajo la advocación de la Gran Serpiente y que tomó los nombres de Astarté, Istar o Innana, entre otros muchos. En Babilonia, Lilit, era la sacerdotisa de Innana, enviada por la Gran Diosa Madre para recoger a los hombres por los caminos y llevarlos al templo de la suprema creadora, donde se celebraban los ritos sacros de la fecundidad. En muchas ocasiones se confundía a la enviada de la diosa con la diosa misma, lo que nos hace sospechar que se trata, en el fondo, de una misma figura. Etimológicamente, el nombre de Lilit, de filiación semítica e indoeuropea, proviene del sumerio «*lil*» que significa viento. Lilit sería pues, en su origen, el «espíritu del viento» ¿Y cuántas veces el viento ha simbolizado la libertad suprema que defiende nuestra Carmen? Pero la libertad, en la mujer, se viene confundiendo meticulosamente con libertinaje, con lascivia, lo que significan las palabras sumerias «*lulti*» y «*lulu*» respectivamente. Esto va a deformar la intención primera del mito. Lilit utilizará su seducción —se representa como una bella mujer de largos cabellos— y su sensualidad —casi animal— con el fin de destruir a los hombres, y, así, nos la encontramos convertida en terrible demonio hembra. En el mito hebreo, que tiene sus fuentes, como he dicho, en el sumerio, Lilit es la primera mujer de Adán, modelada, igual que él, del barro primordial y no sacada de una costilla del varón como Eva. Por lo tanto, ya que su procedencia es la misma, ya que está creada con la misma materia que el varón, Lilit no aceptará de ningún modo someterse a las órdenes de Adán. Cuando él quiso acostarse con ella, Lilit consideró ofensiva la postura que el primer hombre le exigía. Si había sido, como él, hecha con tierra, era su igual, por lo tanto, ¿por qué habría de acostarse debajo de él? Al intentar Adán obligarla por la fuerza, Lilit, llena de ira, pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó por los aires y lo abandonó, yéndose a vivir junto al Mar Rojo. Como ocurrió en Sumeria, el arrojo, la determinación y el negarse a ser dominada por Adán, convirtió a Lilit, por obra y gracia de la misógina tradición rabínica, en un demonio hem-

bra, lascivo y sediento de sangre, que seducía a los hombres durante el sueño y asesinaba a los recién nacidos. No se ha de olvidar que era inmortal, ya que nunca comió del fruto prohibido del árbol del conocimiento. Lilit no se dejaba seducir, no se dejó engañar por la serpiente, ella era la seductora que, haciendo uso pleno de su libertad, de su condición primigenia de espíritu del viento, elige, cuando quiere, a quien ella quiere. Recordemos cómo hace Carmen su irrupción en la escena, interrumpiendo el lento y cadencioso coro de los jóvenes que requieren de amores a las cigarreras, mientras éstas comparan

oiseau rebelle que nul ne peut apprivoiser», como un «enfant de Bohême (qui n'a jamais connu de loi», caprichoso y embaucador, «si tu crois le tenir, il t'évite, tu crois l'éviter il te tient!». Pero Carmen no habla en abstracto del amor, a Carmen no le van las abstracciones, manifiesta directamente su naturaleza de hija de Lilit, desde el primer momento: «Si tu ne m'aimes pas je t'aime, si je t'aime, prends garde à toi!»! Este espíritu del viento, de un viento tormentoso —nada tiene que ver con la brisa— no está sujeta, como Don José, a ataduras con el pasado, con la nostalgia, ni somete su voluntad a un

taberna de Lillas Pastia nos la presente como una Salomé de pleno ejercicio, no pide en bandeja de plata la cabeza de Don José. Le ama, simplemente porque «il est beau et il me plaît», y, sin falsos pudores, se lo demuestra. Carmen defiende su libertad, no engaña en ningún momento, acepta un destino de muerte antes que renunciar a sí misma, pero no deja de seducir con artes de maga —la flor que lanza a Don José que parece indiferente a sus encantos, pero guarda cerca de su corazón—, y no vacila en cruzar con un cuchillo la cara de otra cigarrera. No es, por lo tanto, ni ángel ni demonio, partici-



"Carmen", de Bizet. Dirección: Adolfo Marsillach. Gran Teatro de Ginebra. (1993). (Foto: Marc van Applegem).

sus promesas con la futilidad del humo, precedida de un movimiento orquestal que recuerda a una fuerte ráfaga de viento, a un torbellino. Los hombres presentes le preguntan si les amará algún día, ella responde tajantemente: «Quand je vous aimerai? Ma foi, je ne sais pas... Peut-être jamais!.. Peut-être demain!.. Mais pas aujourd'hui... c'est certain». Y, aquí, da comienzo su famosísima habanera.

Si nos detenemos un momento en la concepción del Amor que presenta la habanera, vemos cómo se inscribe directamente en la tradición de Eros, el caprichoso niño-dios alado: se le compara con «un

siempre hipotético futuro, vive el presente más absoluto. No conocemos su pasado lejano, sólo que, ayer puso de «patitas en la calle» a su último amante, y que, como «les vrais plaisirs sont à deux», busca un sustituto; lo que no deja de traernos los ecos remotos del mito de Don Juan.

No pretendo descargar al personaje mítico de Carmen de la carga nefasta, que comparte con el de Lilit, no nos engañemos, pero que no da cuenta de la envergadura total del mismo. No se trata aquí de emitir juicios morales. Carmen no es un espíritu angélico, ni un demonio sediento de sangre. Aunque su danza en la

pa, como todo ser humano, de ambas naturalezas y, como espectadora, empiezo a estar un poco harta de que me la presenten como el agresivo emblema de la feminidad maléfica —la feminidad no es maléfica ni benéfica, es la *intencionalidad* del discurso que se construye sobre ella la que puede ser maléfica—, la ogresa lúbrica que lleva a la ruina al pobrecito Don José, que las escenografías al uso sirven como un cándido muchacho, un juguete roto, en manos del demonio hembra, lo que refuerza la angélica Micaela. Si se lee detenidamente el libreto de Meilhac y Halévy, vemos que Micaela le lleva en la car-



"Tosca", de Puccini. Dirección; Giancarlo Cobelli. Teatro Comunale de Bolonia - Teatro del Liceo. (1991). (Foto: Barceló).

ta el perdón de su madre, luego alguna falta había cometido... Si nos vamos a la novela de Mérimée para reconstruir el pasado de este personaje, no parece un ejemplo de la fidelidad que exige a Carmen: quisieron que fuera cura y fue jugador de pelota, durante poco tiempo porque una riña le obliga a huir y enrolarse en el ejército, del que, ya en la trama de la ópera, desertará —hay que reconocer que no por la fuerza de su voluntad es, en este sentido, la cara opuesta de Carmen—, finalmente quiere emprender una nueva vida, lejos de Sevilla, «sous d'autres cieux!»...

Dejemos aquí esta primera toma de contacto con los personajes principales del drama, para ver cómo emergen los mitemas de la búsqueda amorosa que tipificaba el mito de Tristán e Isolda. Recordemos que el primero se centraba en el triángulo que formaban la mujer y los dos hombres, el amado y el impuesto por el destino: Isolda entre Tristán y el rey Marcos. En Carmen, se desarrollará este esquema durante los dos últimos actos,

aunque ya en el segundo aparece el personaje de Escamillo y su archifamosa «marcha del toreador» que juega el papel de una premonición, donde se mezcla el sacrificio del toro y la pasión del amor.

Quizá, al compás de esta marcha, podría resultar interesante quitarle de una vez por todas a Carmen un tufo folklórico/pintoresco, que, en muchas de sus versiones, llega al paroxismo y provincializa el drama, disminuyendo su universalidad. Lo que importa, aquí, no es una fiesta nacional, es un sacrificio ritual, viejo como el mundo: el de la nobleza de un animal salvaje, libre y bello que mide su fuerza, en una lucha singular y a muerte, con un hombre que también ha de mostrarse bravo y noble, y en el que no se excluye un especial y poderoso sentido erótico. Como anécdota diré que cuando Bizet, que nunca había visitado España, trabajaba en la partitura de *Carmen*, alguien le dijo que para su inspiración sería bueno hacer un viaje por estas tierras, a lo que respondió: «¡Eso me hundiría la

obra!» No le faltaba razón. Pero volvamos al triángulo: Don José, Carmen, Escamillo. Don José, después de una brevísima e inaugural reticencia, no tarda en rendirse a la gitana, hasta el punto de dejarla escapar cuando está bajo su custodia. Es una presa, sí, pero hay que reconocer que muy fácil: mientras califica de desvergonzada a la cigarrera que le arroja la flor, no la deja en el suelo sino que no duda un momento en recogerla, olerla y guardarla con precipitación, cuando aparece Micaela. Don José siempre esconde algo, a los ojos de los demás y a los suyos propios, de su pasado o de su presente. Carmen se muestra, a los ojos de todos, tal y como es, sin afeites: ni disimula, ni engaña, aunque le cueste la vida; y, naturalmente, no cabe en ella, en ningún momento, la pasión de los celos, porque estos son hijos de la propia inseguridad, que lleva a querer ser el total poseedor del otro, quizá porque no se está en posesión de uno mismo, como bien demuestra Don José. En su caso no rige el poder de la voluntad sino la voluntad de poder. A partir pues,

del tercer acto, se conformará definitivamente el triángulo, convirtiéndose Escamillo en el hombre amado y Don José en el hombre impuesto por el fatal destino, que se cree con derechos matrimoniales. Escamillo es el doble radiante de Don José, el hombre vestido de luces que representa la cara opuesta del oscuro desertor: acostumbrado al toro, al espectáculo, a la gloria, a la lucha, exterioriza, sin miedo, sin dudas, sin falsos recatos, sus deseos, y sabe esperar. Se parece tanto, en su personalidad directa y valiente, a la propia Carmen que no es de extrañar que por fin sea su elegido.

El segundo mitema es el del triángulo compuesto por un hombre y dos mujeres: Tristán entre la amada, Isolda la Rubia, y la esposa que nunca lo ha sido de hecho, Isolda la de las Blancas Manos. En *Carmen* nos encontramos a Don José entre la cigarrera, la amada, y Micaela, la mujer que su madre le ha destinado como esposa y que nunca, como sabemos, lo será. Micaela, hace su entrada antes de que conozcamos a los dos personajes principales del drama, buscando a Don José. Se presenta con atributos que serán opuestos a los de Carmen: timidez, dulzura y recato, no con la ñoñería con la que se nos suele servir, porque a la vez —se verá sobre todo en su segunda y última aparición, en el tercer acto— es decidida, y sabe contener el miedo. Micaela representa el pasado, la tierra, la madre. Si el hombre proyecta sus anhelos en dos direcciones, hacia el pasado, por medio de la nostalgia y hacia al futuro por medio del deseo, en la obra que nos ocupa Carmen es el deseo y Micaela la nostalgia, nostalgia del paraíso perdido, del terruño, de la madre, sobre todo de la madre, con la enorme carga significativa que este arquetipo comporta. Cuando Don José encuentra a Micaela, que poco antes ha confesado amar, vemos que este amor es hijo de Afrodita Ourania, la etérea, no de Afrodita Pandemos, la carnal, que encontrará su objeto en Carmen. Lo primero que pide Don José a Micaela es que le hable de su madre. Micaela juega, desde su propio nombre, el papel vicario del *angellos*, el papel de mensajera; mensajera de las raíces, de la tierra, del tiempo perdido, de la madre, de la que trae una carta en la que se le indica a Don José que le está destinada como esposa, lo que él acepta: nueva falta de fidelidad en quien tanto la exige... La voz de Micaela es la voz transparente del perdón y del aviso, tierna pero firme. Las mujeres de esta ópera, aunque, como en este caso, tengan un aspecto frágil, son fuertes. Ella también defiende y afirma la libertad:

«Cette chaîne qui te lie, José, tu la briseras!», dirá al final del tercer acto, sosteniendo la supremacía de la voluntad sobre el destino y dando, así, un paso por delante de Carmen. Restituyamos a Micaela su amplitud mítica y no la reduzcamos a la antagonista bobalicona de Carmen.

Y llegamos al tercer mitema que, derivado de los conflictos anteriores, sólo se puede resolver en la muerte de los dos personajes que componen el drama: muerte de Tristán y de Isolda, muerte de Carmen y Don José, que la gitana conocía de antemano, ya que la indicaban, con claridad las cartas: «¡Carreau! Pique!... La mort! J'ai bien lu!... Moi, d'abord, ensuite lui... pour tous les deux la mort!».

Durante el segundo acto, en la taberna de Lillas Pastia, se nos presentan, sin ambigüedades, los caracteres tanto de Carmen como de Don José. La seductora ya ha ejercido sus poderes, por dos veces, durante el primer acto: arrojando la flor y consiguiendo que Don José la deje huir. Sólo le queda, ahora, «rematar la faena». Si hubo doble intención en su segundo acercamiento al brigadier —la de no ser encerrada en la cárcel, y nos podemos imaginar que, para la que defiende la vida errante, la cárcel es más que un infierno—, ahora ha desaparecido. Ama a Don José, se sabe la causante de su encierro y su degradación y está gustosamente dispuesta a pagar su deuda. Como Carmen concibe el amor en términos de absoluto, un absoluto que, como tal, nada tiene que ver con la *duración*, con el tiempo, sino con la *intensidad* del aquí y el ahora, no puede entender las prisas de Don José al sonar la retreta en el cuartel, no puede entender que nada se interponga entre los amantes. Al ofrecerle: «Le ciel ouvert, la vie errante, pour pays l'univers, et pour loi ta volonté! Et surtout la chose enivrante: La liberté! La liberté!» ¿Cómo puede concebir que el enamorado opte por volver al cuartel, especialmente cuando ya ha faltado gravemente a sus deberes, dejándola escapar de la justicia? Don José es profundamente inestable, ya lo he indicado, y ambiguo. Lo repito, no ejerce el poder de la voluntad, como la gitana, sino una voluntad de poder sobre ella, lo que llevará a la consumación de la tragedia. Se puede objetar que se ve obligado por las circunstancias —la irrupción de Zúñiga en la taberna cuando ha decidido dejar a Carmen y cumplir con su deber militar— a emprender con Carmen una vida de contrabandista, pero precisamente esto será lo que realce aún más lo poderoso y firme del personaje de Carmen, no es Zúñiga sino la muerte misma, que anuncian las cartas, la circunstancia que

debería doblegar su voluntad y ni ésta lo consigue, se enfrenta a ella en plena consciencia: «Non! Je sais bien que c'est l'heure, je sais bien que tu me tueras; mais que je vive ou que je meure, non, je ne céderai pas!». Carmen sabe decir ¡no!. En ningún momento, como ya he indicado, se doblega ante circunstancias que le impidan dejar de ser fiel a sí misma, sabe que el precio es alto, pero sabe pagar sus deudas, la coherencia interna del personaje es monolítica, «libre elle est née et libre elle mourra!», ejerciendo el poder de su voluntad, sabiendo decir «no». No es de extrañar que la voluntad de los distintos poderes establecidos, tiendan a presentárnosla como un lúbrico demonio hembra. Lilit, ese otro espíritu del viento, sufrió el mismo castigo.

En la mitología hebraica, Eva, como hemos visto, la *segunda* mujer de Adán, es creada, a partir de la costilla del varón, con lo que se establece una supremacía masculina, que carece de análogos, en las mitologías mediterráneas o mediorientales primitivas. El resto de la historia lo conocemos bien: Yahvéh situó a la pareja en el Jardín del Edén, prohibiéndoles que comieran los frutos del Arbol del Conocimiento, la serpiente tentó a Eva que comió y dio de comer a Adán. El castigo no se hizo esperar. Si a Lilit la tipificaba la rebeldía, entendida como la no aceptación al sometimiento, a Eva, la tipifica todo lo contrario. Estoy, por descontado, extrayendo una sola característica, de la compleja figura mítica que se desarrolla en la «madre de todo lo viviente», para destacar la oposición fundamental que separa a Eva de Lilit y, como veremos, a Tosca de Carmen.

Pero dejémonos de preámbulos, porque el tiempo pasa, y vayamos al libreto de Giacosa e Illica al que pondrá música Puccini. El esquema dramático vuelve a ser el mismo: un personaje que representa el deseo de vida, Floria Tosca, y otro que impide la realización de este deseo, significado aquí por el terrible Scarpia. Tosca parece haber encontrado ya la plenitud de la unidad primigenia en su otra mitad de la esfera que es Mario Cavardossi. Por lo tanto, pudiera parecer que la *búsqueda* que representa el mito del Amor en Occidente, no tiene aquí cabida, puesto que ya se ha encontrado, ya se posee el objeto amado. Sin embargo, no es así, lo que demuestra uno de los rasgos dominantes del personaje que es precisamente con el que se nos presenta: los *celos*. Nada más entrar Tosca en Sant'Andrea della Valle y llamar a Mario, éste le dice a Angellotti: «Celatevi! E una donna gelosa. Un breve instante e la ri-

mando»! Lo que sigue no es sino una escena de celos, que sólo son la manifestación del deseo de lo que no se tiene o de lo que se cree haber perdido, a la vez que demuestran un fuerte sentimiento de inseguridad, inseguridad en uno mismo y en el otro.

Recordemos las divergentes entradas en escena de las dos heroínas que estamos tratando, divergentes sólo en la superficie de la forma, porque de dos *búsquedas* se trata, en el fondo: Carmen lanza la flor a los ojos de Don José para atraer su atención y su amor, Floria busca a Mario, para confirmar, para verificar su amor. Amor que el espectador sabe lejos de toda duda, ya que ha escuchado la primera —y una de las más famosas de la historia de la ópera— aria de Cavaradossi: *Recóndita armonía*.

Si repasamos la letra del aria vemos que, al principio, el pintor parece inclinarse por la concepción platónica del Amor como *Agape*, como celebración compartida de las formas plurales del ideal de la belleza que, como tal, no se personifica en un único objeto. Sin embargo, las dos últimas frases se decantarán hacia el Amor como *Eros*, como pasión por un objeto exclusivo y personificado, aquí, en la figura de Tosca: «L'arte nel suo misterio le diverse belleze insiem confonde: ma nel ritrar costei il mio solo pensier, Tosca, tu sei». Tosca ni lo oye, ni termina de creerlo, también en esta obra aparece, por lo tanto, el amor, como carencia fatal que necesita de búsqueda. Por lo que podemos de nuevo aplicar el esquema del mito de Tristán.

Empecemos, esta vez, por el mitema de las dos mujeres, para no romper demasiado el eje cronológico de la obra, y seguir en la misma línea de lo que acabamos de apuntar. Tenemos a Mario entre Tosca y la hermana de Angelotti, la marquesa Attavanti, personaje que nunca saldrá físicamente a escena, pero que será el motor desencadenante de toda la tragedia, precisamente por los celos que produce en Floria Tosca y de los que muy bien sabe servirse Scarpia. Naturalmente, este triángulo sólo existe en la mente insegura de la enamorada diva que reconoce en los rasgos de la Magdalena, pintada por Mario, los de la marquesa. Como simple espectadora, en la mayoría de las puestas en escena que he podido ver de esta ópera, creo que no se le ha dado, ni por tamaño ni por situación, ni por iluminación, el relieve que como determinante de la tragedia requiere. La escena de celos que domina el primer acto de Tosca, nos da buena cuenta de la inseguridad, como hemos visto, y de la falta de cohe-

rencia interna de la diva, lo que la sitúa en el reverso exacto de Carmen. Un ejemplo de esta falta de coherencia viene dado por la extraña divergencia que existe entre sus gestos piadosos y sus actos. La que no se deja abrazar «innanzi la Madonna...», la que «al confessar nulla tien cellato», según las palabras de Mario, vive en lo que se llamó, tiempo ha, *público amancebamiento* con el pintor, y después de matar a Scarpia —con la eximente de la defensa propia, por supuesto—, se dedica a poner un crucifijo entre las manos del cadáver y dos velas a cada lado, a modo de cirios... La diva lleva su «scenica sciēza» más allá del teatro. Felizmente la especial estructura de la música, en lo que la hermana a otras manifestaciones de Psique, tiene el poder de «remitologizar», de *dar sentido*, al libreto más insignificante.

También podemos verificar en Tosca el mitema de los dos hombres, representados aquí por Cavaradossi y Scarpia, los dos hacen gala de una enorme coherencia. Mario, volteriano, librepensador, artista, admirador de la belleza y valiente, no duda un momento en ayudar a Angelotti, aún sabiendo que arriesga su vida, ni siquiera la tortura le hace vacilar, mientras su amor por Tosca, pese a los celos, con los que ésta le atormenta de continuo, no tiene fisuras. Cavaradossi es el perfecto doble inverso de Scarpia. Son difíciles las matizaciones en este libreto maniqueo, sacado del drama de Sardou. Mario es un generoso héroe sin mancha, Scarpia el peor de los villanos: Tartufo elevado a la enésima potencia. No hay una mala acción en el pintor como no la hay buena en el jefe de policía, los dos están perfectamente compensados. Mario conoce bien a Scarpia, «Bigotto satiro che affina colle devote pratiche la foia libertina e strumento al lascivo talento fa il confessore e il boia!». Scarpia, que sabe muy bien descubrir las debilidades ajenas, se sirve del abanico de la Attavanti como Yago del pañuelo de Desdémona, para hacerse con dos presas: el rebelde y la diva. Scarpia, como el Alberich de Wagner —pero en éste existen circunstancias atenuantes—, parece haber renunciado al amor o, al menos, no le interesa en absoluto; sólo cuenta, para él, la voluntad de poder, ejercida hasta la brutalidad. Su aria, en el inicio del segundo acto, no deja ninguna duda.

El personaje de Scarpia, nos podría hacer pensar, en algún momento en el de *Don Juan*, ambos parecen «hijos de Poros», ambos se sirven de tretas, más o menos crueles, para dar rienda suelta a sus instintos. Sin embargo, lo monolítico

del personaje, la falta de matices en la personalidad del policía, le restan la envergadura, que, en cualquiera de sus versiones, especialmente la Molière, tiene Don Juan. Si con un personaje mítico le pudiéramos poner en relación, sería con el de la serpiente que tienta, que engaña a Eva en el paraíso, lo que acerca, aún más, a Floria Tosca con la Madre de todo lo creado. Eva/Tosca, engañada por la Serpiente/Scarpia, hará caer a Adán/Cavaradossi y, expulsados para siempre del Edén/casa del pintor, su destino será mortal. El fruto del árbol, es, en este otro decorado, primero un abanico, después un salvoconducto. Pero no es por esto por lo que comparamos a Tosca con Eva, sino, en clara oposición con Carmen, porque siempre es otro el que determina su actuación. A Lilit nadie la engaña, nadie la expulsa del Edén, es dueña de sus actos y se va por propia voluntad. Eva se ve dominada por los acontecimientos, es la voluntad de otro la que actúa en ella y se deja arrastrar, arrastrando consigo a Adán. En su papel de Serpiente, Scarpia se extralimita ya que, por dos veces, engaña a la mujer, lo que no quedará sin castigo, al final del cruento segundo acto, donde vuelve a desvelarse la, si no del todo contradictoria, al menos, ambigua personalidad de la Diva. En el *Vissi d'arte*, Tosca emprende la autoloa de sus bondades, poco después clavará a Scarpia un cuchillo, gritando, llena de ira: «Questo è il bacio di Tosca!». Naturalmente que lo extremado de la circunstancia hace que no parezca desproporcionada la acción; pero, ya hemos visto que no es la primera vez que se muestra la falta de coherencia interna del personaje, lo que remata con el gesto, al que ya he aludido, del crucifijo y las velas.

Parece que todo se va resolver con la muerte de Scarpia, al levantarse el telón en el tercer acto, pero el mito de Tristán sigue trabajando el imaginario de Occidente y, aquí, también se verificará el tercer mitema de la búsqueda: el amor se volverá a resolver en muerte, para los dos amantes, lo que ya hace sospechar el tenor, cuando emprende lo que universalmente se conoce como el «Adiós a la vida»: *E luceban le stelle*.

En el aria del tenor reconocemos fácilmente una magnífica descripción de Eros, hijo de Afrodita Pandemos, diosa del deseo, pero según va avanzando el acto, en el famoso dúo entre la diva y el pintor, que es su despedida definitiva aunque lo ignoren o, al menos, él finja ignorarlo, se nos presenta a Eros en su totalidad, en su doble filiación: hijo, a la vez de Afrodita Pandemos y de Afrodita Ourania: el que

une los cuerpos y las almas. Eros y Agape se ven, por fin reunidos.

Pero el Absoluto no parece ser cosa de este mundo. Scarpia, aún después de muerto, sigue engañando. El fingido fusilamiento de Cavaradossi resulta ser demasiado real, y, en un último gesto, la diva se arroja desde la alta torre del Castillo de Sant'Angello.

Hasta aquí el estudio mitocrítico de *Carmen* y *Tosca*, que se queda en tímido esbozo, porque letra y música, en este «drama total» que es toda ópera, no se pueden disociar. Para acabar, quisiera hacerlo con las palabras de Gilbert Durand, un gran mitólogo y un gran amante de la ópera, que han animado mi trabajo: El mito y la música «ont de nombreux points communs qui les éloignent l'un et

l'autre du langage lexical renvoyant toujours à des concepts. La non-sémantique de la musique, le fait que ses éléments ne renvoient jamais à un sens conceptuellement précisé, se rencontre avec le mythe, car ce dernier ne conceptualise jamais: il est porteur d'images. Musique et mythe ne se «trahissent» pas par une traduction: ils ne se traduisent pas, ils s'interprètent, et par là ils possèdent une éternelle jeunesse mieux, un éternel présent»⁹.

NOTAS

¹ Vid. C.G. Jung, *Aion. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*. Barcelona, Paidós, 1992.

² Gilbert Durand, en *Beaux-arts et archétypes* (París, P.U.F., 1989), habla de este distan-

ciamiento que es todo acto teatral, pero se queda ahí. Creo que éste sólo se produce en el nivel del Ego, y el Ego, la conciencia, no conforma la totalidad del ser.

³ Vid. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. París, Bordas, 1960.

⁴ Citado por Mircéa Éliade, *Aspects du mythe*. París, Gallimard, 1963; pág.17.

⁵ Vid. Carol S. Pearson, *Despertando a los héroes interiores*. Madrid, Mirach, S.A., 1992.

⁶ Vid. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós, 1982. Vid, asimismo, Robert Graves, *Los mitos griegos* Vol.1. Madrid, Alianza Editorial, 1985.

⁷ Vid. Gilbert Durand, *Beaux-arts et archétypes*, «De Constance á Pamina», pp. 94-95.

⁸ Vid. Robert Graves y Raphael Patai, *Los mitos hebreos*. Madrid, Alianza Editorial, 1964.

⁹ Gilbert Durand, Op.Cit, pp.143-144.

Tempo di música, tempo di parole

Por Juanjo Granda

En la sesión que me toca ocupar intentaré, en una reflexión en voz alta, exponer lo que opino en relación a la problemática de la interpretación y la puesta en escena del teatro musical que presenta en su estructura convivencia entre partes cantadas y partes habladas. El segundo tiempo de esta sesión lo dedicaremos al visionado de algunas escenas que ilustren la esencia de ese intercambio de técnicas interpretativas y convenciones en el lenguaje teatral; finalizaremos con un coloquio que para mí es la parte más importante de esta sesión ya que vuestras intervenciones harán posible que mi reflexión se ajuste a hipótesis y cuestiones de un modo más concreto, y eso para mí es, egoístamente, muy positivo, porque también espero aprender algo de este encuentro.

Voy a intentar establecer unos parámetros que nos sirvan de guía para el tema propuesto. El género de teatro musical por el que transitaremos es el llamado

zarzuela en España, ópera cómica en Francia y singspiel y opereta en Alemania; nombres todos ellos que evolucionan y se mezclan presentando gran variedad de formulaciones. Nuestra zarzuela, que en sus comienzos en el siglo XVII, gira en torno a temas mitológicos, se reduce y flirtea con el entremés para convertirse primero en «tonadilla» y después en sainete lírico; el «género chico» es el resultado del llamado teatro por horas, obras en un acto, sainetes, que dan como resultado un espectáculo breve. La zarzuela grande corre paralela al género chico con aspiraciones de «seriedad» más cercanas a la ópera. Largas o breves, cómicas o dramáticas, todas tienen en común el contar con unas partes habladas y otras cantadas.

La estructura de estas obras presenta en su parte dramática divisiones convencionales relativas a los cambios de acción que según su duración será de uno a tres actos o jornadas; también dependiendo de la época, cada acto constará de uno, dos, tres y hasta cuatro cuadros; si se tra-

ta de un sainete lírico como *El amigo Melquiades* o *El Dúo de la Africana* estaremos ante el esquema de tres cuadros en un solo acto; *Las Bravías*, *El año pasado por agua* son ejemplos de cuatro cuadros aunque el segundo título al ser arrevistado tiene vía libre en el número, como sucede con *La Gran Vía* que cuenta con cinco cuadros. En las zarzuelas grandes nos encontramos en cada acto, por lo general, con dos o tres cuadros.

Desde el punto de vista de la estructura musical tendremos una introducción, preludeo, e interludios o transiciones musicales para cubrir los cambios de cuadro o el inicio de un nuevo acto. La acción comienza indistintamente con parte hablada, parte cantada (romanza, arieta, canción) o parte coral; sucediéndose a lo largo de la obra las partes habladas y las cantadas. Las partes musicales recogen romanzas o arietas para cada una de las voces (sopranos, tenores, barítonos, raramente contraltos y bajos), dúos, tercetos, concertantes a cuatro o más voces, y por