

BÁSICOS DEL CINE ESPAÑOL

Carmen

Carlos Saura. España. 1983. 92 min. Color. v.o.e.



FICHA TÉCNICA

Título original: *Carmen*.

Nacionalidad: España. **Año de producción:** 1983

Dirección: Carlos Saura.

Guión: Carlos Saura, Antonio Gades, sobre la obra de Merimée y la ópera de Bizet.

Producción: Emilio Piedra Producciones.

Productor: Emiliano Piedra.

Fotografía: Teo Escamilla.

Montaje: Pedro del Rey.

Música: Teresa Nieto, Georges Bizet, Paco de Lucía.

Sonido: José Vinader, Carlos Faruolo.

Director artístico: Ramón Moya.

Vestuario: Teresa Nieto.

Otros datos: Coreógrafo: Antonio Gades.

Intérpretes: Antonio Gades, Laura del Sol, Paco de Lucía, Cristina Hoyos, Juan Antonio Jiménez, Sebastián Moreno, José Yepes, Pepa Flores, José Luna, Enrique Esteve, Antonio Quintana, José Antonio Benítez, Ernesto Lapeña, Carmen Villa, Rocío Navarrete, M^a Fernanda Quintana, Ana Yolanda Gaviño, M^a José Gaviño, Stella Aruzo.

Duración: 92 min. **Versión:** v.o.s.e. Color.

SINOPSIS

La danza y la música española como forma de expresión viva, paralelamente a la música de la ópera, nos sumerge en este personaje mítico que, inexorablemente, nos conduce a través del amor y de los celos a la tragedia.

Es la historia de una obsesión. La historia de una pasión devoradora. Historia eterna de amor y desamor. Historia de amor y celos, en donde el deseo aniquilador conduce a los personajes a la destrucción.

La danza de Antonio Gades y la música de Paco de Lucía, al servicio de la cámara de Saura: un trío de genios.

COMENTARIO

(...) Como en la primera colaboración entre Saura y Gades, *Carmen* se basa en un número de niveles narrativos y, del mismo modo que en *Bodas de Sangre* (1981), la película es, en cierta manera, autobiográfica. Gades interpreta el papel de un coreógrafo que trabaja para una compañía de flamenco que está ensayando una producción contemporánea de la ópera *Carmen*. Él conserva su propio nombre al igual que hacen otros miembros del reparto como la bailaora Cristina Hoyos y el guitarrista Paco de Lucía. Dentro de la película se representan dos historias que se mezclan hasta el punto que se hacen irreconocibles una de la otra. Gades interpreta a Don José y tiene una relación con Carmen, que es la actriz/bailaora durante el ensayo. Va a ser esta relación la que provoque que las dos líneas narrativas de la película (su relación con la bailaora que interpreta el papel de Carmen y la historia de Mérimée) se



Esta programación está sujeta a posibles cambios de horarios

FILMOTECA DE ANDALUCÍA



confundan, tanto para el mismo Antonio como para el espectador, a quien con frecuencia se le dan pistas mezcladas en cuanto a si la acción se refiere a Carmen o al *affaire* entre Antonio y la bailaora. En este sentido, el papel de Gades como narrador y como coreógrafo que dirige los movimientos de la compañía nos remite directamente a la voz autorial en el original de Mérimée. De hecho, el espectador escucha a Gades, en diversas ocasiones, recitar partes del texto como si se tratara de un narrador en *off*, como si estuviera mostrando la historia al lector. En la versión de Mérimée, el personaje del narrador francés, asume la autoridad y maestría sobre Carmen al dominar el lenguaje romaní, el lenguaje de ella, al igual que asume el control narrativo sobre su incontrolable presencia orquestando la historia de su muerte. De igual manera, Antonio Gades como coreógrafo/narrador intenta establecer un control sobre el personaje de Carmen en la película mediante el diseño de su coreografía flamenca y, como Antonio/Don José en la obra literaria y la ópera, la matará posteriormente con un cuchillo en una serie de puñaladas penetrantes, mientras suena la partitura de Bizet. Nos encontramos, por tanto, con una triple narración. Para Romualdo Molina el empleo de Saura de estas tres capas narrativas está bastante claro:

“...hay un documental (medio documental, digamos, medio docudrama) en que se narra todo el proceso de cómo se cuenta un ballet. Luego hay

otra narración que es una historia, inventada por Mérimée, que es la historia de *Carmen*, que va dándose fragmentariamente, pero por orden, por lo tanto con una continuidad que hace fácil seguirla. Y, finalmente, hay una ficción (que ya no es un documental de la vida real) que es cuando el coreógrafo (que es Antonio Gades en la vida real y hace de *Antonio* en la película vuestra) se enamora de una chica (que en la vida real se llama Laura del Sol, pero que en la obra se llama *Carmen*, como la *Carmen* de Mérimée, pero que es otra *Carmen*); y es pura ficción. Y de esta manera se van aproximando las dos líneas argumentales de la *Carmen* de Mérimée y la *Carmen*-Laura del Sol, hasta encontrarse. Esto supone una complejidad casi (casi) límite (Romulado Molina, 1994b: 52)

El encuentro y la confusión de las dos líneas narrativas en la película va a ir paralelo al proceso de enamoramiento de Carmen y Antonio, al mito de Pígalión y Galatea, donde el creador es conquistado por su obra, por sus personajes ya que, “no se puede explicar el mito de *Carmen* si no es en función de la relación pasional que mantiene con Don José. Sería interesante profundizar en la dependencia que se establece, que llega hasta la sumisión, entre el cabo de dragones y la joven gitana” (Saura, 1984: 54)

Para llegar a la confluencia de ambas narrativas, Gades y Saura juegan con diferentes estrategias meta-narrativas dentro de la historia de Mérimée, la ópera de Bizet y la película que crean juntos:

1-La presencia de un narrador, al igual que sucede en la versión original, un elemento que no se encuentra en la ópera de Bizet y en otras versiones cinematográficas basadas en la ópera.

2-La inclusión fragmentada de escenas de baile desarrolladas como ensayos para una representación, y que sigue el lenguaje empleado ya en *Bodas de Sangre*, que hacen avanzar la narración emulando la provocación y seducción de Don José/Antonio por parte de la sexualidad de Carmen.

Ambas estrategias metanarrativas va a ir acompañadas de una estética cinematográfica, ya descubierta en *Bodas de Sangre* (1981), y que aquí va a ser desarrollada y ampliada con la idea de apoyar esta narrativa de expansión dimensional y de entrada en el ámbito de lo mental, al límite de lo real y lo ficticio: sabia utilización del escenario como espacio cerrado y abierto al mismo tiempo, uso de espejos móviles que permiten la duplicación de los reflejos de los bailarines al mismo tiempo que la eliminación de la presencia de la cámara, ángulos de cámara que segmentizan parte del decorado resaltándolo frente a otros, vestuario realista, etc...

Esto tiene como resultado en el espectador el que éste tenga la sensación de no llegar nunca a introducirse de un modo completo en la narrativa fílmica o coreográfica. De hecho, al final de la película, el espectador se irá con la duda de no saber qué ha ocurrido realmente, si ha sido D. José o Antonio el que ha matado a Carmen.

Aunque en la película *Carmen* Saura se basa tanto en la historia de Mérimée como la ópera de Bizet, posteriormente redirecciona los significados de estas versiones originales a su particular reconstrucción de lo flamenco con una serie de escenas que, continuamente, está mostrando una tensión entre el flamenco puro y el estereotipo. (...)

Ángel Custodio Gómez González. *La reconstrucción de la identidad del flamenco en el cine de Carlos Saura*. Junta de Andalucía. Consejería de Relaciones Institucionales