

El sonido del exotismo: Retratos de España en Carmen

Grace Quasebarth
University of Pennsylvania

Follow this and additional works at: <https://trace.tennessee.edu/vernacular>



Part of the [Cultural History Commons](#), [European Languages and Societies Commons](#), [Film and Media Studies Commons](#), [Music Performance Commons](#), and the [Women's Studies Commons](#)

Recommended Citation

Quasebarth, Grace () "El sonido del exotismo: Retratos de España en Carmen," *Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture*: Vol. 10 : Iss. 1 , Article 10.

Available at: <https://trace.tennessee.edu/vernacular/vol10/iss1/10>

This article is brought to you freely and openly by Volunteer, Open-access, Library-hosted Journals (VOL Journals), published in partnership with The University of Tennessee (UT) University Libraries. This article has been accepted for inclusion in Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture by an authorized editor. For more information, please visit <https://trace.tennessee.edu/vernacular>.

El sonido del exotismo: Retratos de España en Carmen

Cover Page Footnote

Me gustaría agradecer el Departamento de Lenguas Modernas de Salve Regina University, especialmente a Doctoras Colbert Cairns y Alarcón Arana, donde este proyecto se inició como mi trabajo de fin de grado. También me gustaría agradecer el apoyo del Departamento de Español y Portugués de la University of Pennsylvania, donde actualmente soy estudiante doctoral.

El sonido del exotismo: Retratos de España en *Carmen*

1. Introducción

En este artículo, voy a explorar la “orientalización” de la identidad nacional de la España contemporánea, que resulta de la creación de estereotipos tanto creados en el extranjero como apropiados por la misma España. Específicamente, voy a examinar la influencia de la ópera francesa *Carmen* de Georges Bizet (1875) en la creación de la imagen nacional española actual en la producción de Ana Zamora en el Teatro de la Zarzuela de la zarzuela por el mismo nombre (1887) en 2014. Esta zarzuela se basa en la ópera del mismo nombre, lo cual es una representación musical de la novela homónima francesa de Prosper Merimée, publicada en 1847. Como obra plenamente romántica, hace hincapié en las características de ese movimiento cultural; por ejemplo, algunos de los elementos históricos y culturales más usados para formar la imagen nacional—esencialista—española son el pasado árabe de la región, la tauromaquia y el flamenco. La reelaboración de estos elementos decimonónicos insiste en la perpetuación de una identidad nacional tradicional y homogénea, que contrasta con la pluralidad real que promueve la Marca España¹.

Aun actualmente, la zarzuela *Carmen* sigue educando a españoles y extranjeros sobre qué es la Marca España. De esta manera, España aprovecha estos estereotipos románticos, que representan más a la realidad de Andalucía más que a toda la Península, presentes en la obra original extranjera para re-mercantilizar la visión extranjera y romántica de España y fomentarla en la cultura popular (haciéndola, así apetecible al extranjero). Para explorar estas ideas en este ensayo, voy a examinar la “Canción del torero” de la zarzuela y su proyección de idea nacional a

¹ Según el Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación, se define la Marca España como una imagen que demuestra que, “Hoy, España es mucho más que toros y flamenco. Es líder en energías renovables y alta velocidad, es la patria del segundo idioma más hablado del planeta, es la cuna de Velázquez, de Cervantes y de Picasso” (“La Marca España,” n. pág.).

través de su representación tradicionalista del hombre y la mujer en la sociedad española. Esto veremos mediante el análisis de los personajes, su puesta en escena, y la letra y la música de esta canción. Por ello, primero voy a ofrecer un poco de contexto sobre la situación actual del turismo en España y la representación de la Marca España y el papel de *Carmen* en ella. Luego, voy a localizar el romanticismo que apoya el argumento de la zarzuela *Carmen*. Después, voy a examinar la puesta en escena de la “Canción del torero”, y finalmente la letra y la canción, las cuales refuerzan la identidad uniforme, especialmente de género, español en plano nacional.

2. Orígenes románticos de *Carmen*

Carmen tiene sus inicios en el movimiento romántico de la primera mitad del siglo XIX. El argumento de la novela ocurre en Sevilla, donde la gitana Carmen trabaja en la fábrica de tabacos como cigarrera. Se le acusa de atacar a otra cigarrera con un cuchillo y le encierran en la cárcel. Al final, ella se escapa después de seducir al soldado don José, de quien luego se enamora. Pero, tres meses después, también se enamora del torero Escamillo, a los inicios de una huelga de las cigarreras. El desenlace muestra el femicidio de Carmen a mano de don José, quien la mata por haberse enamorado de otro hombre. Con pocos cambios, Bizet adaptó la novela a la ópera, y Rafael Liern la configuró a la zarzuela, las cuales mantienen los mismos elementos románticos presentes en la trama.

Aunque el romanticismo se diferencie entre varios países y épocas, hay unas características en común que el movimiento posee. Robert M. Scari nota que, generalmente, se puede observar el espíritu del romanticismo en las obras por medio del “primitivismo, sentimentalismo, exotismo, [y] medievalismo” los cuales se utilizan a definir las identidades culturales nacionales (52). El romanticismo pretendía buscar la esencia la más antigua de una

cultura para fomentar una identidad nacional “auténtica” el siglo XIX. En *Carmen*, se puede advertir estas características del romanticismo a través del uso de un escenario que diferencia España de Europa plenamente. Es decir, *Carmen* hace hincapié en la otredad de España en contraste a Europa por medio de su historia árabe durante la Época Medieval para demostrar que, desde sus orígenes, España siempre había sido y seguirá siendo diferente de Europa.

En España, el romanticismo se manifestó, además, durante una época de mucha inestabilidad y división política, la cual dejó una huella en las obras románticas del país. Estas vacilaciones entre lo conservador y lo progresista resultó en una brecha entre dos sub-movimientos del romanticismo, los cuales trataban de promover una identidad auténtica española por medio del costumbrismo, pero desde ideologías distintas. Xavier Andreu nota que el costumbrismo romántico español “recuperaba muchas de las figuras de aquel mundo de «majos» que había poblado la escena en las últimas décadas del siglo XVIII. Estas figuras y otras, que habían sido elevadas a la condición de encarnación última de la españolidad por el mito romántico de España” (51). El costumbrismo provee un código estricto de valores tradicionales, para reforzar lo que deberá ser la españolidad, a través de la «esencia medieval» del país. Por medio de esta estética, el costumbrismo creó un código visual para demostrar cómo uno debe presentarse para ser español.

Como referente visual, el costumbrismo utiliza el majismo para plasmar la españolidad. Majismo, según Tara Zanardi, es la representación visual del costumbrismo mediante una perspectiva generizada de majos y majas como “popular, urban, and plebeian characters regarded as quintessentially Spanish. . . .and depicted them as active participants in traditional customs, ultimately making them models of an idealized notion of Spanishness” (1). La visualización del costumbrismo por medio de estas figuras crea un referente por las maneras correctas de vestirse

y comportarse para promover la cultura española y el comportamiento genérico correcto e idealizado.

Aunque tanto el romanticismo liberal como el conservador se beneficiaban del costumbrismo y el majismo, los utilizaban para promover agendas políticas diversas. Por supuesto, *Carmen* aprovecha el costumbrismo a través de los personajes basados en el majismo: la gitana, el torero, el soldado, y los contrabandistas. Sin embargo, puesto que *Carmen* fue escrita por un extranjero francés, la obra no pertenecía a una ideología específica del romanticismo español. Por un lado, los escritores románticos rebeldes pretendían luchar contra la visión conservadora del país y abocar por una república constitucional liberal. Por eso, los románticos de este lado del movimiento empleaban las imágenes urbanas de la crueldad social para criticar la monarquía, la cual había fracasado por la gente quien no pertenecía a las clases sociales altas. Se puede notar esto en *Carmen*, con la huelga de las cigarreras que trata de mejorar la condición social de estas trabajadoras.

Por otro lado, el romanticismo conservador español pretendía impulsar el costumbrismo sobre la base del campo, subrayando el valor de lo rural para difundir lo que se pensaba que reflejaba la identidad española y, así, reforzar la legitimidad de la corona española. *Carmen* no está ambientado en el campo, sino en Sevilla, pero utiliza tropos rurales de la comunidad gitana, los mismos que se encuentra en la obra proto-romanticista de José Cadalso, *Cartas Marruecas*, en la que Gazel se queja del “humo de los cigarros, los gritos y palmadas del tío Gregorio, la bulla de todas las voces, el ruido de las castañuelas, lo destemplado de la guitarra, el chillido de las gitanas sobre cuál había de tocar el polo para que lo bailase Preciosilla, el ladrido de los perros y el desentono de los que cantaban” (30). Varias escenas de *Carmen* aprovechan la estética de la fiesta gitana; un ejemplo que ilustra esta idea es la seguidilla que Carmen canta—

“Cerca de las murallas de Sevilla”— para seducir a don José y así puede huirse de la cárcel. Esta interacción se convierte en una transacción, donde Carmen despliega la exótica estética gitana y don José representa una variación del varón castizo, o el majo, para reforzar la importancia de esta estética tradicional en la nueva época del nacionalismo del siglo XIX.

De hecho, esta popularización del romanticismo conservador como la imagen nacional de España sigue en la actualidad. Tanto en el siglo XIX como en la actualidad, José Álvarez Junco nota que “la identidad española [ha sido] definida por los románticos con el nacionalismo racial y agresivo de la Europa imperialista de la segunda mitad del XIX” (169). Bajo de la identidad romántica, España pudo presentar una imagen unificada de la nación, con sus inicios en lo primitivista, la cual se diferencia la España de Europa debido a la historia árabe de la mayoría de la Península. Sin embargo, estas representaciones, aunque populares, reducen España a unos estereotipos los cuales explotan la historia musulmana para distinguirse España del resto de Europa. La otredad de España provee una manera de aislar España de Europa para que, a finales de su imperio, ya no pudiera formar parte del mundo occidental.

Dentro de España, el nacionalismo del siglo XIX pretendía reforzar el tradicionalismo en una época de decadencia imperial para diferenciar España de Europa. Según la escritura de Cadalso, el romanticismo conservador impulsó estas visualizaciones del costumbrismo en el canon literario y visual español para proyectar una identidad nacional unificada debajo de estas creencias románticas. Por ejemplo, mediante la descripción del primer acto de la obra dramática *Don Álvaro* del Duque de Rivas (1835), se describe la escena con los personajes: “EL TÍO PACO, detrás del mostrador en mangas de camisa; EL OFICIAL, bebiendo un vaso de agua, y de pie; PRECIOSILLA, a su lado templando una guitarra; EL MAJO y los DOS HABITANTES DE SEVILLA, sentados en los bancos” (n. pág). Aprovechándose de los mismos tropos de

Cadalso—que representan más de Andalucía que la Península—la gitana Preciosilla y el majo, el Duque de Rivas también potencia estos tropos exotizados andaluces en el siglo XIX como los modelos idealizados de la españolidad nacional.

No obstante, esta otredad y exotización del costumbrismo andaluz para desligar España de Europa, debido al romanticismo conservador español, no solo ha sido limitado al siglo XIX. Joaquín Álvarez Barrientos observa que el costumbrismo en el siglo XIX, “como género literario, ponía de manifiesto una nueva forma de asumir el tradicional concepto de imitación . . . aparece con el objetivo de centrar las imágenes falsas que los extranjeros tienen de España, por obra de la repetición y de las deformaciones a que someten los viajeros a la realidad nacional” (12–13). Estas imágenes de España, aunque vinieran del tradicionalismo español, también crearon una mercantilización de la españolidad conservadora, proyectándola al extranjero a través de los viajeros románticos extranjeros, los cuales aíslan España del resto de Europa, debido a su patrimonio musulmán.

A pesar de las negativas de esta subordinación de España en contraste de Europa, esta otredad por su historia árabe, u orientalización, servía y sigue sirviendo España en la actualidad. Edward Said define el orientalismo como “el examen imaginario de las realidades de Oriente se basaba, más o menos exclusivamente, en una conciencia occidental soberana” (27).

Adicionalmente, Said nota que el Oriente, de lo cual España forma parte, “era . . . y desde la antigüedad, había sido escenario de romances, seres exóticos, recuerdos y paisajes inolvidables y experiencias extraordinarias” (19). Por medio del orientalismo, el romanticismo conservador español encontró una manera de ser mercantizable a Europa, ya que la esencia medieval del país se convirtió en la marca nacional, la Marca España. Mediante imágenes populares del costumbrismo andaluz, como mujeres gitanas bailando el flamenco y el torero, la Marca España

ha proyectado una realidad ficticia que solo pertenecía a una región de España, Andalucía, como si esta visión fuera una representación adecuada del país entero. Este retrato de España, basándose en tropos estereotipados del siglo XIX, se mantiene como la concepción española la más apetecible al extranjero, y por eso, garantiza la imposición de los valores tradicionalistas en la sociedad española actual.

Sin embargo, esta imposición del costumbrismo en la sociedad popular española no solo ha sido limitado al siglo XIX. Hoy en día en España, la vuelta del conservatismo en España—especialmente el partido político ultraderecha Vox—se ha aprovechado estas mismas estéticas costumbristas del siglo XIX para luchar contra el progresismo español. Así, Vox pretende promover los valores tradicionalistas como si fueran identidades actualizadas e inclusivas para la España actual, ya que todavía están metidas en la Marca España para el turismo extranjero.



Fig 1. Tuit de Vox, *El Periódico*, 28 abr. 2019

Inicialmente, esta imagen apareció en un tuit de la cuenta oficial de Vox. Muestra un hombre luchando en una manera tradicional con espada contra el feminismo, los derechos LGBTQ, el catalanismo, y otros movimientos contemporáneos españoles. Vox y la ultraderecha española utilizan la estética del costumbrismo, según el punto de vista romántico conservador español, para animar a sus seguidores a oponer progresistas porque no siguen la identidad tradicionalista española.

3. Preparando el camino: La puesta en escena como fortalecedor del costumbrismo



Fig. 2. “Canción del torero,” *Carmen*, 21 mar. 2017

En este momento de la “Canción del torero,” se puede observar los personajes principales por el escenario, cantando el estribillo de la canción (1:10:10). El decorado del escenario se compone de una arquitectura que refleja la estructura de un anfiteatro o foro romano. Todo el decorado parece ser hecho de cemento marcado y gris. Hay una ausencia de jardinería, semovientes, y atrezzo. A la derecha del escenario, está iluminado Escamillo. Está rodeado por el

coro, lo cual se compone de hombres vestidos como soldados, sin iluminación. Todos están mirando a Escamillo, y le dan la espalda a Carmen. Hay dos gitanas no iluminadas, Michela y Frasquita, que están debajo de Escamillo, frente a las escaleras. A la izquierda del escenario, en la parte superior de las escaleras más grandes, Carmen está, parcialmente iluminada en frente de Escamillo.

Primero, la iluminación recalca la exotización y la romántización de España mediante el tropo orientalistas de lo peligroso. Debido al hecho que no todos los personajes están iluminados; el escenario aprovecha las sombras presentes en el centro para resaltar los protagonistas, Escamillo y Carmen. El color de la iluminación es ambiguo; ni es un blanco muy clínico ni es un amarillo muy cálido. La mezcla entre diferentes tonos de iluminación también choca con el color gris del decorado, lo cual crea una sensación ominosa durante una canción alegre. Esta tensión entre lo amenazador durante una celebración también juega con el tropo orientalista de lo peligroso a través de la natura inestable del oriente, y como señala Said, en la imaginación occidental del Oriente, el “Orient insinuat[es] danger” (170, 1977). Mediante la luz, se distingue España de Europa porque se enfoca en lo peligroso durante una fiesta, lo cual pone de manifiesto la otredad romanticista de España y sus personas hoy en día.

De la misma manera, el vestuario de Carmen se destaca su otredad en la sociedad española como gitana. Su postura también es de confianza, y su mirada iguala la de Escamillo. A pesar de esta confianza, relega a ella a un rincón en la parte izquierda del escenario, rodeada por soldados. Ella se pone de un vestido rojo con flores y una falda y mangas que imitan un mantón (a causa de las flaquillas), con una pluma de pavo real en su pelo. Esta costura evoca imágenes del traje de flamenca, lo cual tiene sus inicios en la comunidad gitana. No obstante, este traje ha sido apropiado desde la comunidad gitana a la cultura popular española, sin reconocer sus

orígenes. Pastora Filigrana señala que se ha sacado provecho de estas representaciones exotizadas de la comunidad gitana mediante tropos antiguos como “*La gitanilla* de Miguel de Cervantes, de la Carmen de Merimée y los cantaores de flamenco” (23). Esta imagen ficticia, la estética antigua de la mujer gitana vestida de un traje de flamenca rojo, viene desde los estereotipos y la sexualización de una cierta comunidad, ha transformado en la visión nacional de la mujer española.

Mientras que esta estética exótica sea prominente en la cultura popular española, la mujer gitana sigue siendo la otra en la sociedad española hoy en día. En España, esta estética de la mujer gitana solo es aceptable para las mujeres payas, no para las mujeres gitanas en sí mismas. Se puede observar esta dinámica por medio de la representación de Carmen—una gitana—representada por una mujer paya en esta producción de la zarzuela. Así, la cultura popular española habla por la comunidad gitana, representando y explotando versiones sexualizadas de su cultura sin permitirle tener voz en la misma sociedad que la está aprovechando. Sefora Vargas Martín señala esta igualdad, notando que aun en los espacios en los cuales el encanto de la gitana es prominente, como la Feria de Abril, se subraya

Un contraste muy fuerte entre . . . personas que disfrutan sin medida y otras que trabajan durante una semana casi sin dormir en unas condiciones realmente duras, casi de explotación laboral [. . .] Ver a tantas mujeres gitanas vendiendo biznagas de jazmín, rosas, claveles buñuelos, pelotas, globos ETC. o comprobar cómo algunas personas explotan a algunos gitanos cantando durante horas, por 20 o 30 míseros euros (n. pág.).

Hoy en día, la estética de la mujer gitana es un disfraz aceptable para las mujeres payas, pero las mujeres gitanas siguen siendo explotadas en la sociedad española debajo de estos tropos. Como

Carmen, ella es doble otra en la sociedad por ser mujer y de nuevo por ser mujer gitana. Por medio de su costura, el posicionamiento—y aun el reparto de Carmen—esta producción también explota y sexualiza la estética de la mujer gitana sin darle respeto en la sociedad actual, propugnando su otredad y exotización hoy en día.

Por otra parte, con respeto a Escamillo, su costura revela el costumbrismo incrustado en la producción, específicamente la conservación de valores tradicionales de la masculinidad española. Él tiene puesto un traje amarillo con una chaqueta corta con el pelo recogido en una redecilla. Está de pie y asume una postura de certeza y confianza, la cual evoca la estética del majo. Zanardi nota que, por medio de su posicionamiento corporeal, “the majos’ corporeal displays of boastful arrogance . . . capitalizes on the type’s macho reputation . . . Capitaliz[ing] on [the Spanish] desire to imagine themselves, in the guise of romanticized popular types. . . . Due to their supposed link to Spain’s past, they are meant to symbolize a “truer” Spanishness” (41). Esta representación actual de Escamillo todavía aprovecha el romanticismo para formar la visión del hombre español, y lo utiliza dentro de los mismos mecanismos nacionalistas que España utilizaba hace dos siglos para fomentar imágenes de su identidad nacional al extranjero.

Por añadidura, el posicionamiento de Escamillo saca a la luz ansiedades actuales sobre el papel de la masculinidad español hoy en día. La corporalidad asociada con Escamillo, rebosa una actitud de auto-seguridad que a los espectadores les llama la atención, lo cual se vincula a las características tradicionales españolas de la masculinidad. Zanardi observa que, “there is a close link between . . . representations of majos and toreros . . . Both the majo’s and the bullfighter’s bodily performance . . . [represents] stereotypical models of the Spanish national character and as keepers of traditional practices” (42). El majo y el torero encapsulan la estética idealizada del hombre español, ya que, mediante tauromaquia, se pone de relieve la diferencia del hombre

español en contraste al hombre europeo. Durante el siglo XIX, Nerea Aresti señala que había una “crisis de masculinidad nacional” que postulaba que la masculinidad estaba acabando y se estaba reemplazando con un nuevo hombre, feminizado (22–23). Puesto que se creía que el varón masculino español estaba en peligro en esta época, el planteamiento y la costura de Escamillo robustece los elementos importantes de la masculinidad en la sociedad española que aspiran profundizar por medio de la producción.

Tanto en el siglo XIX como ahora, existe mucha ansiedad sobre el futuro de la masculinidad en España. De hecho, la presencia de la ultraderecha española está usando estas preocupaciones para promover su agenda política. Lionel S. Delgado nota que, debido a los desafíos al orden patriarcal, “los hombres ya no tenemos tan claro qué se supone que tenemos que hacer en el mundo Así, los modelos antiguos se quedan vetustos y, cuando lo viejo (parece que) muere y lo nuevo no termina de aparecer, aparecen los monstruos” (n. pág.). Estas ansiedades sociopolíticas se manifiestan en la cultura popular de España, que trata de afirmar el papel del hombre tradicional y la innecesaridad de la revisión del hombre patriarcal, debido a la estética tradicional del majo y el torero. Por eso, la representación de Escamillo en esta producción aprovecha las mismas zozobras sobre la pérdida de la masculinidad y contribuye a diálogos para afianzar su presencia en la sociedad actual, con el uso de las mismas estrategias costumbristas del siglo XIX.

Más aun, dentro de esta producción contemporánea, el posicionamiento de los dos personajes insiste en el binario de género tradicionalista española en la sociedad actual. Por un lado del escenario está Carmen, y por otro lado, está Escamillo. Los dos personajes están posicionados en frente del otro, lo cual crea un binario en sus apariencias ya generizadas. El binario presente en esta representación de *Carmen* contribuye al diálogo conservador actual en

España del movimiento LGBTIfóbico. Como ejemplo, en 2017, Hazte Oír, una organización ultraderecha española, lanzó una campaña pública contra los niños transexuales. Por medio del fondo de un autobús en Madrid, el grupo de odio difundía el mensaje, “Los niños tienen pene. Las niñas tienen vulva. Que no te engañen. Si naces hombre, eres hombre. Si eres mujer, seguirás siéndolo” (“Comunidad y Ayuntamiento” n. pág.).



Fig. 3. El autobús de Hazte Oír, *TeleMadrid*, 28 feb. 2017

El autobús circulaba en Madrid, promoviendo esta retórica al público español. Mediante una estructura directa y palabras sencillas, la argumentación específicamente enfoca en la gente joven del país, ya que pretende promover la agenda conservadora a la próxima generación para fomentar la tradicionalidad de España por medio de los papeles de género. Dentro de la tradicionalidad inventada de *Carmen* en la historia española, la producción también proyecta estas ideas del pasado como si fueran identidades renovadas para la España del siglo XXI.

4. Promulgación del machismo en la representación de Escamillo

Para reforzar este binario, la “Canción del torero” alaba las características de la masculinidad española romántica por medio del ejemplo de Escamillo, y fortalece su valor en la actualidad. Procedente de la salida de Escamillo al escenario, la canción comienza con el coro cantando “¡Olé! ¡Que viva el torero! / ¡Olé! ¡Que viva Escamillo!” (1:07:48). Antes de que comience el discurso de Escamillo, los versos del coro afirman la envergadura de su persona y elevan la relevancia de lo que va a decir. Esta apelación al ethos hace hincapié en, no solo lo que va a decir Escamillo, sino su personalidad en sí misma, la cual se destaca la importancia de su papel como torero que posee los valores tradicionales admirados por el conservatismo español. Aresti señala que, a finales del siglo XIX, existía una carencia de las calidades masculinas y “para los más tradicionalistas, la idea de déficit se refirió a la falta de los valores legendarios del caballero español, y la solución al problema . . . venía de la mano de la recuperación de las virtudes perdidas en el tiempo” (27). La presentación positiva de Escamillo, profundizada por los versos del coro, trata de reafirmar la presencia de estos valores masculinos tradicionales por medio de su personaje. Además, sugiere que la personalidad que se posee, la del hombre masculino tradicional, sea deseada y que Escamillo sirva como el modelo ejemplar de ello.

Cuando Escamillo comienza a cantar, inmediatamente hace hincapié en la importancia de las características masculinas del torero. Por eso, el primer verso que canta es “Tal honor, yo puedo devolveros / mi buen señor pues todo militar / pronto se entiende, con los toreros; / ambos tienen profesión igual, ¡el pelear!” (1:08:30). Aquí, Escamillo crea una yuxtaposición entre el soldado y el torero, observando que ambas profesiones están vinculadas a la lucha, y que el honor es el elemento más importante en su profesión. De la misma manera, esta yuxtaposición entre el soldado y el torero pone de relieve los aspectos violentos de la tauromaquia para apaciguar el miedo de la feminización del hombre. El discurso de Escamillo no esconde la

brutalidad, sino que la promueve para fomentar el papel del comportamiento machista en contraste a la sensibilidad. Además, se refuerza este énfasis en el honor y la fuerza que cada profesión requiere por medio de la música. La representación de Escamillo en esta zarzuela plasma esta sección con los dinámicos musicales de *forte* y *fortissimo*, los cuales piden lo más volumen de la voz (mm. 10–17). A través del uso de estos dos dinámicos de alto volumen, la música también hace hincapié en la masculinidad tradicional y la proyecta en voz alta mediante Escamillo, la imagen ejemplar de ella.

Hoy en día, la política conservadora española aprovecha las mismas estrategias románticas del siglo XIX para re-impulsar la masculinidad tradicional en España. Lionel S. Delgado observa que, “si alguien duda de lo tremendamente masculino del discurso de VOX, que vea cualquier entrevista a su líder: los valores del hombre heterosexual y de estatus digno están presentes en todo momento. Desprende dignidad, honor y mérito. Una apelación a la visión romántica del hombre haciendo ‘cosas de hombres’” (n. pág.). La estética de Escamillo encapsula los valores tradicionales de la masculinidad, el Macho Ibérico, visualizado mediante el torero y el majo que el conservatismo pretende impulsar en el hombre español actualmente al nivel nacional. Esta utilización de su personaje apela a la tradicionalidad e implica que, según las representaciones tradicionales del hombre español del siglo XIX (las cuales también son productos del miedo conservador), solo haya una sola manera de ser hombre dentro de la cultura española: mediante la validez, honor, y brutalidad sin espacio por la sensibilidad.

5. La mujer y la música: La deconstrucción de su humanidad por el cazo varonil

Mientras Escamillo fuertemente canta de su validez, al contrario, Carmen ocupa una posición pasiva. Ella está en la escena de la “Canción del torero,” pero canta casi nada. De

hecho, la única vez que Carmen canta es durante la palabra “Amor” en una serie de llamadas y respuestas entre Escamillo, Micaela, Frasquita, y ella misma (1:13:16). Aunque durante una canción en la cual ella es el objeto de deseo de Escamillo, puesto que a ella le faltan versos, no se sabe su punto de vista. Este patrón plantea el papel que orientaliza a la mujer, lo cual Said resalta que es un diálogo donde el hombre “hablaba por ella y la representaba” (25). Por eso, Carmen sigue siendo aislada en una sociedad patriarcal que aprovecha su estética gitana por su propio beneficio. La explotación de su exotización demuestra que la Marca España solo funciona por medio de la otredad e inclusión falsa de la mujer gitana en la sociedad española, ya que ella siempre es la referente, pero no tiene agencia para hablar por ella misma.

Además, la falta de agencia en esta canción que Carmen posee en una zarzuela que supuestamente sigue su historia resalta la importancia de la masculinidad tradicional en España para subyugar a la mujer. Aresti nota que, según la perspectiva de la crisis masculina a finales del siglo XIX, la ausencia de la masculinidad, según “las visiones orientalizantes establecí[a] un puente entre valores comúnmente asociados con la feminidad” (23). Para quitar la influencia femenina en España y reforzar su posición como imperio occidental a finales del siglo XIX, se relega la mujer a una posición sin agencia para reforzar la tradicionalidad y masculinidad mediante la zarzuela.

Más aún, mientras se proyecta Escamillo como la figura idealizada del hombre español a través del majo, se equivale a Carmen a una figura no humana: el toro. Durante el refrán, Escamillo canta que “Porque al verte, tu morena / tiñe en vivo color / el rostro encantador” (1:09:49), y luego, en el segundo verso, declara que “Grato contento el que yo siento, / porque el toro en el redondel apareció” (1:11:03). En la letra, aunque Escamillo parezca hablar del toro, hay una confluencia espacial y temporal, y utiliza esta metáfora de la tauromaquia para describir

su infatuación con Carmen. Además, la letra utiliza el zoomorfismo para presentar a la mujer, Carmen, como animal salvaje, el toro, que hay que domesticar. Esta animalización de Carmen pone de manifiesto su otredad y orientalización, lo cual critica su falta de conformidad con las normas de la hegemonía patriarcal. Es decir, según el punto de vista conservador y masculino prominente en la trama romántica, Carmen no puede existir en el patriarcado, salvo que ella permita su propia subordinación a mano del hombre.

Igualmente, la estructura escalar del motivo musical en esta parte de la canción subraya la orientalización de Carmen en la sociedad española. La escala utilizada para formar el motivo de esta canción es la escala menor armónica, aunque la escala de la canción es una hibridación entre esta escala y el modo frigio.² La escala menor armónica es una escala que viene de la tradición musical occidental, pero esta escala finge enseñar rasgos de la música árabe sin salir de las construcciones musicales occidentales. Reynaldo Fernández Manzano nota que la españolada, el género musical original de *Carmen*, aprovecha esta escala porque provee una “variedad de modos y ritmos de la cultura islámica y estas pseudo-imitaciones conceptuales [las cuales existen] únicamente en la mentalidad del músico europeo” (424). Por medio de la creación de esta escala imaginada, la canción ha escogido los rasgos más exóticos de ambas escalas y modos para formar la imagen más exótica de Carmen posible. La misma escala utilizada para dar voz a la lucha de Escamillo, para Carmen, destaca su otredad y que a ella no le queda bien, como figura orientalizada, debajo de las construcciones patriarcales que pretenden domesticarla. Por eso, la escala musical en sí misma—la cual también es una construcción occidental—destaca la otredad de Carmen y sugiere que a ella no le quede bien en la hegemonía española, la cual, como

² El modo frigio se compone del siguiente patrón musical: semitono, tono, tono, tono, semitono, tono, tono. La escala menor armónica se compone del siguiente patrón musical: tono, tono, semitono, tono, tono, semitono, tono. La escala que utiliza Bizet es lo siguiente: C, Db, Eb, F, G, Ab, B natural, C.

la escala menor armónica, es una construcción utilizada para promulgar la otredad. En otras palabras, como otra orientalizada, Carmen no puede existir en el patriarcado español, salvo que ella permita su propia subordinación.

A pesar de eso, Carmen no escoge su propia sobrevivencia en detrimento de la autonomía que posee. En la última escena, Carmen se reúne con don José, y declara que, “¡Libre he nacido y libre moriré!” (2:44:43). Como mujer gitana, Carmen vive como “otra” en el patriarcado; no tiene que vivir debajo de los códigos hegemónicos que subordinan a las mujeres dentro de la sociedad española tradicional. Además, ella no pretende asimilarse en esta sociedad, cuyas normas la limitan. Filigrana nota que, en la comunidad gitana, “los gitanos seguimos aquí, nuestra propia existencia es la prueba viva del desafío a la represión a quien no se doblega. Dice el cantaor gitano Juan Peña, el Lebrijano, que el secreto de tanto aguante es el amor a una vieja costumbre a la que llaman libertad,” la cual Filigrana nota es la libertad política (5). Como mujer gitana, Carmen no opera debajo de los códigos de la sociedad patriarcal. Su oposición a ella demuestra que Carmen es una figura de resistencia que no va a conformar a la agenda patriarcal porque va en contrario a su propio código lo cual le da libertad y agencia.

Al final, Carmen se niega al código patriarcal en favor de su autonomía. Durante la pelea entre Carmen y don José, Carmen lo rechaza porque ella se ha enamorado de Escamillo, y por eso, don José la mata con cuchillo (2:47:35). Aunque Carmen parezca tener agencia en la sociedad como otra, en efecto, su otredad no la puede salvar del sistema patriarcal porque no va a conformarse. Porque Carmen en sí misma no va a ajustarse al gusto de la hegemonía patriarcal, el sistema obliga su muerte, y por eso, en una manera muy formal, le ha obligado a adecuarse. Sin embargo, este comentario conservador no es el único presente en esta producción sobre la muerte de Carmen. A pesar de que no aparezca en ninguna otra versión de *Carmen*, ni el libretto

original ni la novela de Merimée, esta producción ha añadido una violación procedente a su femicidio. La edición de esta parte de la escena normaliza la violencia de género en la sociedad que la mujer debe aceptar en lugar de combatirla.

Además, la muerte de Carmen representa un femicidio, aun un femicidio normalizado, mediante las decisiones directorales. Mientras don José la mata, un coro de niños canta, “Torero ve sin temor; / Sin vacilar luce el valor,” y luego, la rodean y le dan una corona de flores (2:47:35). Estos elementos bajan la gravedad de los eventos que han sucedido, e idealiza su muerte como si fuera parte de una estética apetecible. Esta romantización de la muerte de Carmen, la figura más orientalizada en la ópera, normaliza su muerte dentro del canon orientalista de España. Puesto que el romanticismo se hace España un país orientalizado y, por eso, peligroso, se anota este femicidio como un evento cotidiano que sucede en una nación tan hacia el pasado, ya que no forma parte del occidental europeo. Said asevera que, con respeto a las mujeres orietalizadas, “se les analizaba no como a ciudadanos o simplemente como a gente, sino como a problemas que hay que resolver, aislar o ---como las potencias coloniales abiertamente hicieron con su territorios—dominar” (279). Así, el orientalismo provee un chivo expiatorio por la normalización del femicidio y la violencia de género, ya que en una nación orientalizada, tiene que suceder basándose en el orden social orientalista. Por eso, la visión conservadora española se aprovecha *Carmen* porque, bajo del escenario orientalizado, la violencia de género es un evento normalizado y aceptado.

Hoy en día, la violencia de género y el femicidio en España siguen siendo un problema social inmenso. Silvia Bermúdez nota que, “la violencia sexista en la España Constitucional indicaba lo alarmante de la situación en la segunda década del siglo XXI [a pesar de las leyes estas violencias] . . . persistían, incluyendo el feminicidio, las conductas de intimidación,

opresión y agresiones mentales y físicas contra las mujeres” (21)³. Aun actualmente, las leyes, como el *Pacto de Estado contra la violencia de género* de 2017, las cuales han tratado de criminalizar estas ofensas no han sido suficientes en mitigar la situación, y la violencia de género y el femicidio siguen apareciendo (o no) en las noticias con frecuencia en la actualidad. Pese a los movimientos internacionales como Ni Una Menos que siguen desafiando el código patriarcal que limita la visibilidad y criminalización de la violencia de género, todavía hay intentos de silenciar estas voces y normalizar su presencia en la vida de las mujeres. Aunque esta zarzuela diga que es una interpretación feminista, no hay nada feminista sobre ella. El feminismo no busca maneras de normalizar más situaciones de violencia en las medidas de comunicación, lo que hace esta producción, ya que sutilmente añade una escena de violación como si siempre hubiera formado parte del argumento, lo cual la normaliza.

Por esa razón, mediante la orientalización presente en esta producción de *Carmen*, es imposible que la obra y esta interpretación de ella se conformen a la ideología conservador—aun el conservatismo de la época romántica—para mantener el estado anterior de las cosas como la situación actual. Además, al llamar *Carmen*, aun alguna representación de ella, feminista cae en la trampa del feminismo conservador. Actualmente, en una entrevista con el periódico conservador la *Libertad Digital*, la política Carla Toscano de Vox afianzó que, “no, en España la mujer tiene los mismos derechos que un hombre, incluso más. Ahora mismo, por culpa de este feminismo, la mujer tiene más derechos, como ocurre con la Ley Integral contra la Violencia de Género . . . La mujer en España no tiene ningún derecho que reclamar” (Laureiro n. pag.). El feminismo conservatismo no promueve igualdad en ningún sentido, sino un reverso al

³ Es importante notar, como señala el informe “Violencia de género en la población gitana” realizada por el Ministerio de Igualdad, que la mujer gitana experimenta barreras sociales adicionales en casos de violencia de género como el antigitanismo y la falta de recursos que “que conozcan la cultura gitana y que también haya profesionales gitanas que las atiendan” (44).

tradicionalismo, donde las mujeres tenían menos agencia que hoy en día. Por eso, *Carmen* no presenta una manera de salir del patriarcado sin dar cumplimiento a ello, sino que insiste en la conformidad como manera de sobrevivir para la mujer gitana tanto en el siglo XIX como en la actualidad como figura orientalizada.

6. Conclusión

Últimamente, la representación zarzuela de *Carmen* de Ana Zamora no revitaliza la obra en lo contemporáneo y tampoco cumple su meta de salir de los confinamientos orientalizantes y patriarcales del siglo XIX. De hecho, mediante su representación tradicionalista de Carmen, la producción forma parte de la retórica conservadora española del momento. La representación afirma los papeles patriarcales de género, y utiliza el orientalismo para fingir a actualizar estos para la actualidad, ya que están fomentados en la Marca España. Estos dan los mismos dos opciones a los otros en la sociedad española: o que conformen o que les van a castigar hasta el punto de extinción. Además, no es accidente que se han mercantilizado estos papeles mediante el sector económico, por medio de su proyección al extranjero como imágenes populares de España. Se ha reforzado estos en el sector turístico, lo cual ejerce influencia en la economía española. Para crear el logotipo de su agenda oculta, por varios siglos, el conservatismo español ha estereotipado y mercantilizado lo que inicialmente era elementos propios de varias culturas regionales en España. Y, ahora, estas representaciones caducadas se han convertido en la armadura del movimiento conservador español, salvaguardadas por el neoliberalismo.

Obras citadas

- Álvarez Junco, José. *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid. Taurus, 2001.
- Álvarez Barrientos Joaquín. *Costumbrismo andaluz*. Universidad de Sevilla, 1998.
- Andreu, Xavier. “De cómo los toros se convirtieron en fiesta nacional: Los «intelectuales» y la «cultura popular» (1790-1850).” *Ayer*, no. 72, 2008, pp. 27–56. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/41325990>. Acceso 25 abr. 2024.
- Bermúdez, Silvia. “Violencia de género en la España Constitucional: Cronología evaluativa de propuestas culturales, resoluciones legales y Pacto de Estado para intervenir en lo social (2005- 2018).” *La violencia de género en la España contemporánea*, Fundación General de la Universidad de Alcalá, 2020. pp. 21–41.
- Bizet, Georges. “Toreador Song”, *Carmen*. 1875. Dover Publications, 1989.
- Cadalso, José. *Cartas Marruecas*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cartas-marruecas--0/html/p00000001.htm#I_1_. Acceso 17 abr. 2024.
- “Carmen – Teatro de la Zarzuela de Madrid.” *YouTube*. Cargado por migrev, 21 mar. 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=8KEIo54mMyo>. Acceso 17 abr. 2024.
- “Comunidad y Ayuntamiento actúan para que el polémico autobús de Hazte Oír deje de circular por Madrid.” *TeleMadrid*, 28 feb. 2017. <https://www.telemadrid.es/programas/informativo-mediodia/Comunidad-Ayuntamiento-Hazte-Oir-Madrid-9-1880301955--20170228023531.html>. Acceso 6 may. 2024.
- Delgado, Lionel S. “Enfadados con todo: Vox y la masculinidad.” *El Salto Diario*, 9 dic. 2018. <https://www.elsaltodiario.com/vox/enfadados-con-todo-vox-masculinidad>. Acceso 30 abr. 2024.

- Duque Sánchez, E., Khalfaoui Larrañaga, A., Macías-Aranda, F., & Valls Carol, R. *Estudio Violencia de género en la población gitana*. Ministerio de Igualdad, 2023.
<https://violenciagenero.igualdad.gob.es/violenciaEnCifras/estudios/investigaciones/home.htm>. Acceso 7 may. 2024.
- Fernández Manzano, Reynaldo. “El orientalismo en la música europea.” *Revista de Musicología*, vol. 14, no. 1/2, 1991, pp. 423–27. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/20795466>. Acceso 2 may. 2024.
- Filigrana, Pastora. *El pueblo gitano contra el sistemamundo: Reflexiones desde una militancia feminista y anticapitalista*. Akal, 2020.
- “La Marca España, un sueño colectivo.” *Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación*, 12 feb. 2012. <https://www.exteriores.gob.es/ca/Ministerio/ActividadReciente/Paginas/Articulos/articulo3.aspx>. Acceso 6 may. 2024.
- Lourerio, Maite. “Carla Toscano: ‘Vox es el partido que más protege a la mujer.’” *Libertad Digital*, 6 marzo 2021. <https://www.libertaddigital.com/espana/2021-03-06/carla-toscano-vox-es-el-partido-que-mas-protege-a-la-mujer-6716110/>. Acceso 30 abr. 2024.
- Rivas, Duque de. *Don Álvaro*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/don-alvaro-o-la-fuerza-del-sino--0/html/fedc3d40-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html. Acceso 2 may. 2024.
- Said, Edward. *Orientalismo*. Traducido por María Luisa Fuentes. Debosillo, 2008.
- . “Orientalism.” *The Georgia Review*, vol. 31, no. 1, 1977, pp. 162–206. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/41397448>. Acceso 9 abr. 2024.
- Scari, Robert M. “Unamuno: Fruto tardío del romanticismo español.” *Hispanófila*, no. 81, 1984, pp. 51–70. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/43808093>. Acceso 17 abr. 2024.

Vargas Martín, Sefora. “¿MAMÁ POR QUÉ YA NO ME VISTES DE GITANA?” *Instagram*.

Cargado por sefora_vargas_martin, 28 abr. 2024. https://www.instagram.com/p/C6OBYugIXy1/?igsh=Y2Y2MG03b28waXM5&img_index=1 Acceso 29 abr. 2024.

“Vox la lía en Twitter con un mensaje que incita a combatir a feministas, gays y prensa.” *El*

Periódico, 28 abr. 2019. <https://www.elperiodico.com/es/politica/20190428/vox-twitter-feministas-gay-independentismo-prensa-28m-7428823>. Acceso 6 mayo 2024.

Zanardi, Tara. *Framing Majismo: Art and Royal Identity in the Eighteenth-Century Spain*. Penn

State University Press: Disponible por hoopla, 2016, <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=1798331>. Acceso 17 abr.

2024.