

The greater the beauty, the deeper the stain.  
G. BATAILLE

When we think of Carmen, we imagine the quintessential representation of the gypsies, bandits and bullfighters of deep Andalucía and, in doing so, leave aside the layers of historical and ideological complexity woven into the work and its characters. Written as a novel by Prosper Mérimée and later adapted for the opera by Georges Bizet, Carmen represents one of the first examples of European romanticism at the beginning of the 19th century and its ongoing fascination with Orientalizing Spain: those lands in the south of Europe that these artists described—without ever having set foot there—as unknown, savage and sensual, inhabited by the “other.”

In his music, Bizet used tactics similar to those deployed by 19th-century writers and artists in their novels, travel diaries and paintings: through a pastiche of recycled images, he synthesized a confusion of identities—even those that might appear diametrically opposed—into a single consolidated truth. The essentializing paradigms established in the opera still persist, reinforced in staging and picturesque dances, in Moorish sets and Manila shawls, and in Bizet's musical arrangements, which used a wide range of motives vaguely codified as ‘Spanish,’ including Basque folk songs and ‘cubanas’ and even exotic melodies in vogue, in the composer's day, in Parisian salons.

That amalgamation of images and music that reinvented Spain from a ‘Western’ perspective is reflected, too, in the opera's construction of character, particularly the juncture of gender, race and class encapsulated in the figure of the gypsy, specifically that of Bizet's protagonist, Carmen. A criminal, a prostitute and a worker in a tobacco factory—site of the first feminine insurrection within France's working class—Carmen represented virtually every possible category of otherness. Heavily invested by the libretto with ideas about the subaltern, Carmen stands as a threat to the ordered world, the institutions of family and Empire personified by Don José, the military officer from the Navarre whose fatal passion for the gypsy leads him to take her life. The opera transforms Carmen into a public enemy who challenges the limits of decency imposed as much by the opera as by its audience, which saw her murder as a “symbolic masculine vengeance against the Arab World represented by a feminine figure; an exorcism of the morally alien.” Treating these subjectivities as antithetical exposes a deeper layer of meaning: The ‘norm’ can only exist in opposition to ‘difference.’

Carmen is not a story about fate, announced from the beginning of the opera by chords that remind of death. Carmen rejects the romantic plot: she is incorrigible, defying it in each act with ever greater force. Might we, then, reformulate the question ‘Why does Carmen die?’ as something, perhaps, more productive, even revelatory: ‘For what and for whom is Carmen killed?’

The death of Carmen at the hands of Don Jose confirms the trope of the flesh tied equally to anachronistic ideas of sacrifice and to the Christian prohibition against erotic temptation. Flesh is the excess veiled by Christian ritual, that flouts the laws of decency as well as those of order and progress. The wafer of the eucharist, as much as the commitment to ideas of scientific

KARLA KAPLUN  
CARMEN  
14.09 – 15.10.2023

progress, stand in clear tension with the concepts encapsulated by Carmen. Erotic and barbarous, Carmen seduces and torments Reason and Decency with her libertine ideas; that same surfeit makes her, at once, attractive, demonic, Dionysian and free—but also unsettling. She stands in for the intuitive world of enchantment, passion, magic, the occult—of the subaltern as opposed to the Romantic ideal. If Carmen blasphemes against the Sacred and the Good, it is precisely because, from her ‘barbarian’ standpoint, the Bad does not exist. In the logic of the opera, impurity is condemned as profane and, therefore, the dangerous.

“Will you come with me, demon?” Don José exclaims in the opera’s final act in a desperate final attempt to legitimize the gypsy who has resisted assimilation throughout the libretto. The frustrating impossibility of possessing, occluding or conquering Carmen’s body, which radiates liberty, is only exacerbated by conferring her with the possibility of redemption. The answer that Don José receives, which confirms his fears, is Carmen lived free and free will die! Her death is inevitable, then, not because of the irrational jealousy of romantic passion, but rather for a ‘greater good’: To save both Don José and Carmen herself from her otherness; to save the Empire from barbarity and the barbarian from her own barbarousness.

The death of the bull celebrated with clamorous cries of “Victoire!” and “Bravo!” in the bullfight, drowns out Carmen’s cries of pain as her lover stabs her. The crime occurs in the same spatial moment as the sacrifice of the animal. This fascinating temporal superposition clearly suggests a collective exorcism, represented in two distinct spaces but at the same time. The pagan festivity of the bullfight—a vestigial ceremony based in the stoning of the sacrificial goat—is both negated and validated by Don José’s transgression. The sacrifice is, in essence, the ritual violation of the Catholic prohibition against violence; in Carmen’s murder, the lover destroys the beloved woman as much as the bullfighter does the animal.

But the audience also participates in the eradication of a figure who, for the previous hours, has been an object of fear. When the curtain drops and the audience bursts into applause before the opera’s liturgic ecstasy, they’re celebrating together the spectacle of a double sacrifice: The timeless offering of the bull dominated by man (nature: domesticated) and the expiatory death of the female protagonist whose person brought together a plethora of alternative ways of being. For Don José, Carmen is open to that excess of animalistic violence that, in registers both sacred and profane, transforms her death into a bloody rite and guarantees the permanence of the myth that surrounds her: An affirmation of life, even in death.

- KK  
2023

Plus la beauté est grande, plus la tâche est profonde.

G. BATAILLE

Si l'on considère Carmen comme l'incarnation par excellence des gitans, des bandits et des toreros de l'Andalousie profonde, on pourrait négliger les strates de complexité historique et idéologique qui imprègnent l'œuvre et ses personnages. Écrit d'abord sous forme de roman par Mérimée, puis adapté à l'opéra par Bizet, Carmen se dresse comme l'un des premiers exemples du romantisme européen du début du XIXe siècle et de son attrait constant pour l'orientalisation de l'Espagne, ces terres du sud de l'Europe que ces artistes décrivent - sans même y avoir mis les pieds - comme un territoire inconnu, sauvage, sensuel, habité par "l'autre".

Bizet a fait musicalement ce que les écrivains et les artistes du XIXe siècle ont réalisé dans la littérature, les récits de voyage et la peinture : fusionner des identités différentes, voire opposées, les amalgamer en une seule vérité grâce à un pastiche d'images recyclées. Ces paradigmes essentialistes sont encore enracinés dans l'imagerie populaire contemporaine, du fait de leur diffusion dans le domaine lyrique, renforcée par des mises en scène pittoresques, des danses exotiques, des décors mauresques et des châles de Manille, ainsi que par les arrangements musicaux de Bizet, qui ont incorporé une vaste gamme de motifs vaguement catégorisés comme "espagnols", allant des chansons populaires basques aux "cubanas", et même des mélodies exotiques à la mode dans les salons parisiens de l'époque.

Ce mélange d'images et de musique qui réinvente l'Espagne d'un point de vue occidental se reflète également dans la construction des personnages, en particulier dans la fusion problématique des notions de genre, de race et de classe qui imprègnent le personnage du gitan, en particulier celui de Carmen. Transformée en ennemie publique pour avoir contesté les limites de représentation acceptées par l'opéra et son public, qui voyaient en elle une "vengeance masculine symbolique contre le monde arabe incarné par une figure féminine ; un exorcisme moral de l'étranger", Carmen représente pratiquement toutes les catégories possibles d'altérité : ouvrière dans une usine de tabac - site de la première insurrection féminine de la classe ouvrière en France - criminelle et prostituée. Lorsque ces régimes de subjectivité, apparemment antithétiques, sont mis en évidence, une signification plus profonde émerge : pour qu'une norme existe, il doit y avoir une différence qui la confirme en la contestant.

Carmen n'est pas simplement une histoire de destin et de mort, annoncés dès les premiers accords de l'opéra. Son personnage principal rejette l'intrigue romantique et se révèle incorrigible, la défiant à chaque acte avec une force grandissante... Peut-être pourrait-on alors reformuler la question "Pourquoi Carmen meurt-elle ?" en quelque chose de plus productif, voire révélateur : "Pourquoi et pour qui Carmen est-elle morte ?"

La mort de Carmen aux mains de Don José invite à réfléchir à la confirmation du thème récurrent qui associe la chair à l'ancienne idée sacrificielle et à l'interdiction chrétienne de la tentation érotique. La chair représente cet excès, voilé par les rites chrétiens qui va à l'encontre des notions de décence, d'ordre et de progrès ; elle fait ressortir la tension entre l'hostie de l'Eucharistie et l'engagement en faveur du progrès scientifique qui sous-tendent l'essence de Carmen. Elle incarne la rivale par excellence car elle tourmente l'interdit érotique et déstabilise la raison et la décence, séduites par ses idées libertaires. Paradoxalement, ces excès la rendent attractive, démoniaque, dionysiaque et libre, mais aussi inquiétante, car elle rappelle l'intuition d'un monde enchanté, passionné, magique et occulte, en opposition au monde romantique. Carmen blasphème contre le Sacré et le Bien, précisément parce que, de son point de vue "barbare", le Mal n'existe pas. Dans la logique de l'opéra, l'impureté est condamnée comme profane et donc dangereuse.

"Viens-tu avec moi, démon ?", s'écrie Don José dans le dernier acte de l'opéra, dans une tentative désespérée de légitimer enfin la gitane qui a résisté à toute assimilation tout au long du livret. L'impossibilité de posséder, d'occulter ou de conquérir le corps de Carmen, symbole de la liberté, est exacerbée par le fait de lui offrir la possibilité de la rédemption. La réponse que Don José reçoit, qui confirme ses craintes, est la suivante : "Carmen vivait libre, et libre elle mourra !" Sa mort n'est donc pas simplement due à la jalousie irrationnelle de la passion romantique, mais plutôt à un "bien supérieur" : sauver à la fois Don José et Carmen de leur altérité, sauver l'Empire de la barbarie et le barbare de sa propre barbarie.

La mort du taureau, célébrée par les cris triomphants de "Victoire !" et "Bravo !" lors de la corrida, étouffe les cris de douleur de Carmen alors que son amant la poignarde. Le crime se produit au même moment que le sacrifice de l'animal. Cette superposition temporelle fascinante suggère clairement un exorcisme collectif, représenté dans deux espaces distincts mais simultanés. La fête taurine, rituel collectif hérité du passé sacrificiel et basé sur la lapidation du bouc émissaire, est à la fois annulée et validée par la transgression de Don José. Le sacrifice consiste essentiellement en la violation rituelle de l'interdiction catholique de la violence, et dans le meurtre de Carmen, l'amant détruit la femme bien-aimée de la même manière que le torero tue l'animal qu'il sacrifie.

Le public participe également à l'effacement de la figure qui, au cours des heures précédentes, était source de crainte. Lorsque le rideau tombe et que le public éclate en applaudissements, point d'orgue de l'extase liturgique de l'opéra, c'est un double sacrifice qui est célébré : l'offrande intemporelle du taureau dominé par l'homme (la nature domestiquée) et la mort expiatoire de la protagoniste féminine dont la personne réunissait une multitude de façons d'être différentes... Pour Don José, Carmen incarne cet excès de violence animale qui, dans les registres sacrés et profanes, transforme sa mort en un rite sanglant et assure la pérennité du mythe qui l'entoure, une affirmation de la vie, même dans la mort.

- KK  
2023

Cuanto mayor es la belleza, más profunda es la mancha.  
G. BATAILLE

Si pensamos Carmen como la representación por antonomasia de la gitanería, los bandoleros y toreadores de la Andalucía profunda, dejaríamos de lado capas de complejidad históricas e ideológicas que entretujan la obra y a sus personajes. Escrita como novela por Prosper Mérimée y posteriormente adaptada a la ópera por Georges Bizet, Carmen representa uno de los primeros ejemplos del romanticismo europeo de comienzos del siglo XIX y su continua fascinación por orientalizar España; esas tierras de la “Europa meridional” que describen —sin nunca haberlas pisado— como ignotas, salvajes, sensuales y habitadas por el “otro”.

Bizet logró musicalmente lo que los escritores y artistas decimonónicos consiguieron en la literatura, los diarios de viajes y la pintura: la confusión de identidades diferentes, incluso opuestas, y reunirlos como una sola verdad mediante un pastiche de imágenes recicladas. Estos paradigmas esencialistas son aún persistentes en la imaginaria popular contemporánea por su masificación en el género operístico al ser reforzados tanto en la puesta en escena con pintorescas danzas, escenarios moriscos y mantones de Manila, como por el arreglo musical con partituras que resultaron en un amplio rango musical de motivos vagamente codificados como españoles que van desde canciones populares vascas, cubanas, hasta melodías exóticas en boga en los salones parisinos de la época.

Este conglomerado de imágenes y música reinventada desde Occidente, también se refleja en la construcción de los personajes y la problemática combinación de género, raza y clase que atraviesan lo gitano, en especial a la protagonista Carmen. Al ser convertida en enemigo público por desafiar los límites representacionales aceptados por la ópera y sus asistentes, que veían en el asesinato de la mujer una “venganza masculina simbólica contra el mundo árabe en una figura femenina; un exorcismo de lo moralmente ajeno”; Carmen representa virtualmente todas las categorías de alteridad posibles: trabajadora de una fábrica de tabaco —la primera insurrección femenina en Francia de la clase obrera—, criminal y prostituta. Las ideas acerca de lo subalterno que le confiere el libreto a su personaje condensan la amenaza al mundo ordenado, la institución de la familia y al imperio que personifica don José, el militar de origen navarro, cuya pasión fatal por la gitana lo lleva a quitarle la vida. Al ser encontradas estas dos construcciones de subjetividad como antitéticas, se esclarece un significado más profundo: para que exista la norma debe existir la diferencia que la confirme al desafiarla.

Carmen no es una historia acerca del destino anunciado desde el inicio de la ópera por los acordes de la muerte; ella rechaza la trama romántica: se muestra incorregible ante ella y la reta en cada acto con más fuerza... Podríamos, entonces, reformular la pregunta ¿por qué muere Carmen?, a una quizás más productiva y reveladora: ¿por qué y por quién(es) Carmen es asesinada?

La muerte de Carmen en manos de don José sugiere pensar en la confirmación del tropo que representa la carne como elemento íntimamente ligado tanto a la antigua idea sacrificial como a la prohibición cristiana ante la tentación erótica. La carne es ese exceso que se opone a la ley de la decencia cristiana —o del orden y el progreso— y que es velada por sus ritos; la oblea en la eucaristía y el progreso en la ciencia se ponen en tensión en la construcción de los conceptos que subyacen en Carmen; ella es la rival nata pues atormenta desde la prohibición erótica y bárbara a la Razón y la decencia, que son seducidas por

sus ideas libertarias. Es ese mismo excedente el que, paradójicamente, la convierte en atractiva, demoniaca, dionisiaca y libre, al mismo tiempo que inquietante, pues recuerda la intuición de un mundo del encanto pasional, oculto, mágico, y por consiguiente subalterno y opuesto al del romanticismo. Si Carmen negaba el carácter “sagrado” del Bien que la blasfemaba, es precisamente porque en su subjetividad “bárbara” no existe el Mal. Lo impuro está condenado a convertirse en profano y, con ello, en peligroso.

¿Vendrás conmigo, demonio?, exclama don José en el último acto de la ópera como plan desesperado por incorporar finalmente a la gitana que se ha mantenido reacia a la asimilación a lo largo del libreto. La imposibilidad de posesión, oclusión y conquista de “la libertad” que emana la corporalidad de Carmen se recrudece al conferirle la posibilidad de redención y recibir como respuesta la confirmación de su temor: ¡Carmen libre vivió y libre morirá! Entonces su muerte aparece irremediable, no por los celos irracionales de la pasión romántica, sino porque es necesaria en nombre de “un bien mayor”: salvarse él y salvarla a ella misma de su propia alteridad; salvar al imperio de lo bárbaro y lo bárbaro de su elemento barbárico.

La muerte del toro celebrada con los clamores de “Victoire!” y “Bravo!” de la Corrida de las Luces enmudece el grito de dolor de Carmen acribillada por su amante. La escena del crimen ocurre en el mismo momento espacial que el sacrificio del animal. Esta interesante superposición temporal surge claramente como la cúlmene de la realización de un exorcismo colectivo, siendo presenciado en dos espacios distintos, pero en una misma temporalidad. La fiesta taurina —ritual colectivo remanente del pasado sacrificial como método para instaurar la paz mediante la lapidación colectiva del chivo expiatorio— es negada al mismo tiempo que se confirma la regla de su transgresión. El sacrificio es esencialmente la violación ritual de una prohibición y en el asesinato de Carmen, el amante no disgrega menos a la mujer amada que el sacrificador al animal que inmola.

KARLA KAPLUN  
CARMEN  
14.09 – 15.10.2023

El metaespectador, entonces, participa de un elemento que esa muerte le muestra: se erradica la particularidad individual de lo que antes era temido. Al cerrar el telón e irrumpir la sala en aplausos ante el éxtasis litúrgico que ofrece la ópera, se celebra en comunión el espectáculo del doble sacrificio: el del toro seminal dominado por el hombre (la naturaleza domesticada) y la muerte sacrificial de la protagonista femenina que amalgama otras formas de existencia. Para don José, Carmen está abierta a la violencia animal (al exceso), que en lo sagrado ya como profano transforma la muerte violenta de Carmen en un rito sangriento prometiéndole la permanencia de su mito que es, en su sagacidad, la aprobación de la vida hasta en la muerte.

- KK  
2023