

## El acto suicida de la mujer como sacrificio y rebelión: *Carmen* (2002) de Lourdes Ortiz

## The woman's suicidal act as sacrifice and rebellion: *Carmen* (2002) by Lourdes Ortiz

---

MIRIAM GARCÍA VILLALBA

Universidad Complutense de Madrid

[mirgar05@ucm.es](mailto:mirgar05@ucm.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9850-6143>

Recibido/Received: 21/04/2024. Aceptado/Accepted: 26/06/2024.

Cómo citar/How to cite: García Villalba, Miriam, “El acto suicida de la mujer como sacrificio y rebelión: *Carmen* (2002) de Lourdes Ortiz”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 22 (2024): 495-512. DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.22.2024.495-512>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

**Resumen:** El presente artículo ofrece un análisis de *Carmen* (2002) de Lourdes Ortiz, una reevaluación de la novela *Carmen* de Prosper Mérimée (1845) y la ópera de Georges Bizet (1875). A través de un breve y único acto, la *Carmen* de Ortiz, víctima de un maltratador, nos lleva a una indagación metódica de los comportamientos normalizados en una sociedad machista y misógina. Carmen responde a esta opresión con un discurso revolucionario, buscando liberarse de esa estructura social que intenta oprimirla. La denuncia y la liberación se manifiestan en el ofrecimiento de su cuerpo en un acto suicida como sacrificio. La investigación se realizará desde una base semiótica a partir de los textos primigenios para esbozar la reinterpretación del personaje desde la perspectiva de género ortiziana.

**Palabras clave:** desafío; amenaza; miedo; sacrificio; deconstrucción feminista.

**Abstract:** The present article provides an analysis of *Carmen* (2002) by Lourdes Ortiz, a re-evaluation of the novel *Carmen* (1845) by Prosper Mérimée and the opera *Carmen* (1875) by Georges Bizet. Through a brief and unique act, Ortiz's *Carmen*, a victim of an abuser, leads us to a methodical inquiry into the normalized behaviors in a misogynistic and sexist society. Carmen responds to this oppression with a revolutionary discourse, seeking to free herself from the social structure that attempts to oppress her. Denunciation and liberation are manifested in the offering of her body in a suicidal act as a sacrifice. The investigation will be conducted from a semiotic basis starting from the original texts to outline the reinterpretation of the character from Ortiz's gender perspective.

**Keywords:** defiance; threat; fear; sacrifice; feminist deconstruction.

**Sumario:** Introducción: antecedentes y perspectiva. La *Carmen* de Prosper Mérimée (1845) y la de Georges Bizet (1875); 1) “La Carmen de Lourdes Ortiz, que no la de Mérimée”; 2) Un acto suicida, un sacrificio por la explosión catártica; Conclusiones.

**Summary:** Introduction: background and perspectives. Prosper Mérimée’s *Carmen* (1845) and Georges Bizet’s *Carmen* (1875); 1) “Lourdes Ortiz’s *Carmen*, not Mérimée’s”; 2) A suicidal act, a sacrifice for the cathartic explosion; Conclusions.

[...] el universo está sujeto a un ciclo de creación y destrucción constante.  
El miedo es la angustia precipitada al mundo, impropia y oculta a ella  
misma como tal.  
Félix Duque, *Las figuras del miedo* (2020)

El arte es simplemente el ansia de lo realizable, como el suicida que ama  
demasiado la vida, como el suicida que vive suicidado, como el suicida  
que nunca muere.  
Angélica Liddell, *El sacrificio como acto poético* (2015)

## **INTRODUCCIÓN: ANTECEDENTES Y PERSPECTIVA. LA CARMEN DE PROSPER MÉRIMÉE (1845) Y LA DE GEORGES BIZET (1875)**

Hubiese deseado que tuviera miedo y me pidiese gracia, pero aquella  
mujer era un demonio (Prosper Mérimée, *Carmen*)

El propósito de este estudio es valorar la trascendencia de la pieza teatral *Carmen* (2002) de Lourdes Ortiz, es decir, demostrar por qué es significativa la recuperación, a comienzos del siglo XXI, por parte de una dramaturga, de uno de los mitos femeninos más relevantes de la literatura contemporánea. De este modo, el punto de partida es la consolidación del icono desde la creación francesa, pues fue Prosper Mérimée el incitador de perpetuar este canon tan paradigmático como fue la gitana andaluza, no solo para el campo literario, sino para otras disciplinas artísticas como la ópera, la pintura (se citarán, en el desarrollo del análisis, algunos ejemplos representativos de finales del XIX, cuando se explotó sobremanera este arquetipo), incluso el cine (pensamos en las *Carmen* de 1983 y 2003 de Carlos Saura y Vicente Aranda, respectivamente). Se trata de analizar pormenorizadamente los rasgos con los cuales los artistas masculinos configuraron la idiosincrasia de Carmen y cómo, desdibujada por la posmodernidad que caracteriza el período cultural en el que se inserta Lourdes Ortiz, podemos comprobar una deconstrucción significativa en su carácter, afianzado e inquebrantable desde sus rasgos primigenios, sin

embargo, reafirmada desde la perspectiva de género con un final alternativo, afín a los derroteros ideológicos que caracterizaron la etapa hispánica de finales del siglo XX e inicios del XXI. Así, Lourdes Ortiz se suma a la lista de cultivadores del mito de la gitana en su creación; en tal caso, de mayor significancia por aportar una nueva mirada, distanciada de la masculina en lo que respecta a la demonización del tópico de la *femme fatale* y, por ende, de la misoginia propia de los escritores de aquellos tiempos.

Para fijar la perspectiva desde la que cual es abordada la reinterpretación del personaje desde un contexto posmoderno y feminista, se emplea un análisis asentado en la semiótica: se trata de recoger los signos bajo los cuales se ha construido la imagen de Carmen a través del autor francés y, como fiel seguidor, del compositor de la ópera y de qué manera insuflaron a la mujer de una perversión acomodada a la estética finisecular delicuescente. Y de qué modo, una vez Lourdes Ortiz asume tal imaginario, lo *deforma* en favor de deconstruir a la mujer desde una óptica transgresora con respecto a las autorías masculinas. Para ello, la investigación acoge con frecuencia la ensayística dramática de Angélica Liddell, la gran transgresora de la posmodernidad a partir de sus referentes en el teatro de la crueldad y la filosofía derridiana. Los escritos liddellianos fomentarán el carácter del estudio y sus conclusiones para hablar de un acto suicida y de la exposición catártica del cuerpo como sacrificio.

Previamente a introducimos en la *Carmen* que protagoniza esta investigación, recordamos a sus dos antecesoras, pues la novela de Prosper Mérimée, así como la posterior ópera de Georges Bizet, marcó un hito cultural en lo que se refiere a la creación del personaje de Carmen. En primer lugar, en la novela de Mérimée, se contempla el poder autoritario de la gitana frente a los hombres del lugar desde su primera aparición. El retrato de la joven responde a los prototipos femeninos decimonónicos del maniqueísmo ángel vs. demonio: posee una “belleza extraña y salvaje”, “no era una bruja de tres al cuarto” y, cuando entraba en cólera, “sus ojos se inyectaban de sangre y se hacían terribles, sus rasgos se contraían y golpeaba al suelo con los pies” (Mérimée, 1984: 27-29). Se trata de la famosísima *femme fatale*, mujer concebida como un mal a extirpar de la sociedad, que no fue más que, como analiza Erika Bornay (2020), producto del terror de los hombres al ver amenazada la estructura patriarcal falocéntrica sobre la que yacían protegidos sus derechos. En otras palabras,

concebir la igualdad de la mujer como una incontrolable pérdida de privilegios masculinos.

La trama novelesca del autor francés es la siguiente: José Navarro, un joven militar cristiano, es cautivado por la belleza de Carmen en su llegada a la ciudad andaluza, en la cual realiza una estancia por trabajo, pues es cabo de la guardia. El incesante enamoramiento por Carmen le conducirá a involucrarse en su círculo de bandoleros, a través de lo cual la novela destila un costumbrismo sevillano ciertamente perturbador para la idiosincrasia española en lo que respecta a la violencia de género (figura del macho rural norteño). Rodríguez y Vilchez-Faría conceden, desde el análisis conceptual, las siguientes características al José Navarro de la ópera de Bizet, calco del merimeniano: “amante del orden moral y religioso, sentido de la fidelidad y la culpa, ética adscrita al pasado, sentido de la justicia y el deber” (2011: 157), implorante y obsesivo en lo que respecta a la figura de Carmen. La locura de su amor produce la deserción de esa orden de su posición, el sometimiento a las órdenes de la mujer y su grupo contrabandista y, por ende, renunciar a toda moralidad y legalidad. Un viaje produce la separación de los amantes y, en el momento en que vuelve para recuperar a su amada, Carmen tiene un nuevo adorador: el torero Escamillo. Los celos, en la novela de Mérimée, conducen al asesinato del nuevo amante (Escamillo) y al de la propia Carmen por parte de José.

La acción de la novela y de la ópera se contextualizan alrededor de 1820 en la Sevilla que ya hubiera mitificado la figura donjuanesca del Tenorio (Tirso de Molina y Molière), así como había quedado retratada la Sevilla contrabandista, delincuente y farandulera a través de las novelas cervantinas y picarescas y de los dramas lopescos. Como toda trama amorosa del romanticismo, la historia de amor se trunca a partir de los celos de José y, en consecuencia, a raíz de un duelo con el líder de los bandoleros con los que trabaja Carmen. Los celos del héroe romántico siempre son retratados como una obsesión insana, la cual desencadena una profunda misoginia en tanto que no solo es violentado el cuerpo del segundo hombre (duelo) en nombre del honor y honra siglodoristas, sino, sobre todo, el de la mujer infiel: “el cuerpo supera a nuestro pensamiento, [...] la palabra oficia su sangriento ritual sobre el cuerpo, la palabra hiere al cuerpo, lo destruye, el dolor y el sufrimiento serán las consecuencias de la palabra”, afirma Angélica Liddell (2015: 28).

La descripción del asesinato de Carmen se detiene en el ensañamiento del ataque y en la macabra imagen del cuerpo de la mujer desafiante hasta el último aliento: “La apuñalé dos veces. [...] Me parece ver aún sus grandes ojos negros mirándome fijamente; luego se hicieron turbios y se cerraron. Permanecí más de una hora aniquilado ante aquel cadáver” (Mérimée, 1984: 76). En lo que se refiere a los ojos, destaca la connotación simbolista de los autores malditos: “[...] una vida sobrenatural y excesiva; ese marco negro vuelve la mirada más profunda y más singular, da al ojo una apariencia más decidida de ventana abierta al infinito” (Baudelaire, 1995: 126). En segundo lugar, es resaltable la dominación machista de José Navarro: el último reto de Carmen a su agresor fue desprenderse del anillo de su compromiso amoroso; debido a tal afrenta, el encolerizado varón, después de asesinar a la mujer, cavó una fosa y depositó la sortija junto al cuerpo de esta, lo cual se traduce en un encadenamiento eterno a su persona, acompañado de “una crucecita” (1984: 76) como última sacralización en pro de una suerte de sentimiento conyugal, de relación bendecida por los cielos. Lo insólito del asesinato radica en una completa falta de remordimiento, en la venganza personal al no confesar el paradero de la asesinada (“Dije que había matado a Carmen, pero no quise confesar dónde se hallaba su cuerpo”, 1984: 76) y en instalar la culpa en la herencia biológica-social de la muchacha: “¡Pobre niña! Los calés son culpables de su muerte por haberla educado así” (1984: 76).

Asumidos los personajes de Mérimée, Georges Bizet, compositor romántico tendente a una “estética naturalista [...] mostrar los caracteres humanos de sus personajes, despojados de mitificación y ethos burgués [...]”, configura con su *Carmen* un “evento contradictorio, desafiante de las normas” (Rodríguez y Vélchez-Faría, 2011: 154). Mantiene intacta la idiosincrasia del victimario y la mujer defensora de su libertad propuesta por la novela de Mérimée, en tal costumbrismo descaradamente español. En primer lugar, la explicitud de su valentía y coraje frente al pánico del resto por la bestia masculina: “No soy mujer de ponerme a temblar / delante de él... le espero y hablaré con él”, “incluso me habían dicho / que temiera por mi vida, / ¡pero soy valiente! / ¡No he querido huir!” (Bizet, 1989: 70-71), dirá Carmen enfrentándose a José Navarro. Es plenamente consciente de que rebelarse ante el poder masculino le costará la muerte, sin embargo, no se achanta: “Sé bien que ha llegado el momento, / sé bien que me matarás; ¡pero viva yo o muera, / no, no cederé ante ti!” (1989: 71). Incansablemente, José fuerza la sumisión de la sevillana: “¡Por mi

vida, / no pasarás, / Carmen, es a mí a quien seguirás!” (1989: 73); incluso desprende hastío por tantas amenazas ante la insubordinación presentada por la mujer: “¡Estoy harto de amenazarte!” (1989: 73). Al igual que el final del novelista, la catarsis de la ópera se alcanza en el último desafío en vida de Carmen: se desprende del anillo que marcaba el compromiso con el joven y se lo lanza en un último reto invicto. En ese momento, al grito de “¡Pues bien! ¡Condenada!” (1989: 74), el hombre acuchilla a Carmen, momento simultáneo al de la victoria del torero Escamillo en la plaza. Las alabanzas a su lucha vencedora con el toro se acompañan de menciones bajo el epíteto épico de la mujer de los “ojos negros [que] te miran, / y el amor [que] te espera” (1989: 74), tras lo cual descubren el cadáver de Carmen en el suelo. En este caso, el cuerpo yace presente ante los espectadores recién salidos de la corrida de la plaza, José reconoce explícitamente haberla asesinado y asume la detención.

Tanto en la novela como en la ópera, pues, José Navarro ha asesinado brutalmente a su amada ante el incontrolable desasosiego de los celos y ante la obcecación misógina de que aquella mujer sería para él o para nadie. En otras palabras, la búsqueda enfermiza de la posesión de la joven mediante su sumisión, que no logró ejecutar debido a la bravura feminista que desprende el personaje desde su origen. Hasta el último momento, Carmen se mantuvo fiel a su emancipación física, espiritual y psicológica. Abogó por la libertad hasta su último aliento, tal es el mito que se conserva de la mujer. No obstante, retroalimentado por la misoginia que desprende el tópico de la *femme fatale*, es decir, no gestado desde el positivismo de la joven emancipada, sino, precisamente por tal capacidad actante, desde la persecución a esta mujer por tales características. Su libertad desencadenó su muerte, esta es la justificación.

### 1. “LA CARMEN DE LOURDES ORTIZ, QUE NO LA DE MÉRIMÉE”

“La Carmen de Lourdes Ortiz, que no la de Mérimée”, como defiende Sarasola en el Prólogo a la edición (Ortiz, 2021: 26), se inicia con la anticipación del final, esto es, la dramaturga es consciente de que el auditorio conoce la historia que va a ser desarrollada. La acotación con la cual se inaugura la pieza sugiere una ambientación de ensueño, que entremezcla elementos festivos y celebrativos con un silencio desestabilizador y una espera angustiada por parte de ella, “decidida a romper, harta de las presiones” (2021: 149).

Formada por un único acto en forma de monólogo, con una única protagonista y un único cuadro, convierte el escenario en una expansión inmersiva de los pensamientos de la mujer, una especie de materialización onírica de sus miedos, de la violencia recibida, de la angustia de una mujer (casi) enjaulada en la coacción de un hombre. Sin embargo, se trata de un discurso que mantiene la potencia emancipada de la protagonista y se concede unos minutos para confesar quejas, aflicciones y premoniciones sobre su trágico final. La *Carmen* de Lourdes Ortiz goza de más oportunidad y tiempo para exponer sus declaraciones, pues la autora ha dado voz a un mito silenciado desde sus creadores masculinos.

No es la primera vez que Lourdes Ortiz inserta la figura del agresor masculino (casi) invisible, pero latente en la tramoya escénica: presente de forma incorpórea, no personificado en un actor-personaje, carente de intervenciones o diálogos, como un fantasma recóndito que se traduce en una amenaza para la mujer, la propia didascalia advierte de un “diálogo con José, un José ausente y, de algún modo, en la escena” (Ortiz, 2021: 149), lo cual dota a la estancia de un aire maeterlinckiano. La presencia de tal amenaza, se ha comentado, precipita el fatal desenlace, repetido en dos ocasiones: “poco antes de la muerte” y la terrible consciencia de que “intuye la muerte, la sabe ya. La sabemos todos” (Ortiz, 2021: 149). Así, con las referencias culturales previas de la historia (Mérimée y Bizet), la intertextualidad lícita de tratarse de una inquietante crónica de una muerte anunciada focaliza el horizonte de expectativas en cuanto a la recepción feminista de la obra orticiana. Cualquiera que haya reconocido la figura de Carmen está advertido del terrible desenlace. Ortiz, desde su rol de creadora de una poética dramática deconstructiva y revisionista, ofrece una Carmen nueva, con un mensaje más transgresor que el de los autores previamente comentados.

La deconstrucción orticiana presupone sin ambages el conocimiento del receptor de esta fatídica historia sentimental. Así, con tal punto de partida, elabora un discurso reivindicativamente activista por parte de una mujer que rechaza cualquier tipo de dominación misógina, a través de un lenguaje directo y vehemente: “que las cosas son como son y cuando se acaban se acaban [...] Yo soy la que soy y nadie va a atarme, nadie me ha atado nunca. Ya debieras haberlo aprendido” (Ortiz, 2021: 150). Sin embargo, la amenaza invisible contextualiza el cuadro de un modo claustrofóbico y asfixiante en la medida en que la didascalia advierte, de

nuevo, de un José “en las sombras, un José que está y no está [...] Ella le está viendo. Aparece y desaparece. Se dirige a su sombra, la intuye” (Ortiz, 2012: 150). Es una existencia subyacente que paraliza disruptivamente el discurso de Carmen.

Desde este punto, debe reconsiderarse la valoración tradicional de Carmen como una *víctima*, pese a que esta asunción se maquille de un heroísmo que busca enmarcarse en los feminismos del pasado siglo:

[...] la víctima, convertida instantáneamente en heroína: es la Carmen de Prosper Mérimée y Georges Bizet. Pero no hay figura profiláctica para el asesino de su pareja y matador de sí mismo. ¿A qué puede deberse esa inmólación tardía? [...] La muerte propia es ofrendada aquí aparentemente para nada. El suicida nada quiere ni nada espera. Sobre todo, no espera redención ni justificación alguna. [...] el amante mismo [...] reconoce in actu exercito la inutilidad de su acción vengadora, por lo que sufre, en consecuencia, de una angustia redoblada. (Duque, 2020: 205-206)

La confesión de la violencia ejercida por el hombre se manifiesta sin eufemismos por parte de la voz monológica que, sin embargo, no se sitúa en calidad de víctima, sino de reprochadora: “muy equivocado estás, si piensas que con amenazas puedes conseguir algo de Carmen, ¡que no es de ese modo como se me gana!” (Ortiz, 2021: 150). Jamás debe concebirse la figura de Carmen victimizada, mucho menos en la pieza de Ortiz:

Cigarrera sevillana, [...] *Carmen* encarna a la mujer libre y por ello mismo en colisión con la vieja moral que exigía de ella encerramiento y sumisión; aderezada con ciertos matices de “mujer fatal”: recuerda Haro Tecglen que “*Carmen* canta en su ópera el cuidado que ha de tener el hombre que se acerque a ella”. (Revilla, 2021: 138)

La Carmen orticiana se dedica a relatar y reproducir literalmente diálogos de ambos personajes en sus historias pasadas, es decir, se configura de un modo intertextual y metaficcional si atendemos a la novela y ópera francesas. Da cuenta de los galanteos de modo irrisorio, burlesco, en un control del discurso desde la mujer escritora, donde la voz artística y la voz ficcional del personaje se aúnan en una lucha conjunta contra el abuso de poder machista que reverbera del mito. No obstante, también esta risa se convierte en una legitimación de la maldad intrínseca de la sevillana: la carcajada como metáfora de lo maligno en la mujer, uno de



los tropos más característicos del XIX en lo que se refiere a dibujar lo malévolo en la esencia femenina.

En el momento en que se conocen, expone Carmen, se describe el desconcierto, la “cara de susto que se le pone ante cualquier contratiempo [...] Y voy y le sonrío y él que tiembla. [...] río y él que tiembla” (Ortiz, 2021: 151) que cualquier hombre emite tras percibir una mujer empoderada, segura de sí misma, fuerte. Todo ello acompañado de la risa, mueca satánica de triunfo tan literaturizada desde el Romanticismo, hiperbolizada por los decadentistas finiseculares, que se adherió al carnaval vanguardista y el cine de mediados de siglo XX.

En el discurso de la mujer se reitera la resistencia de José Navarro a aceptar la seducción de la sevillana, aun cuando Carmen da muestras suficientes de las reacciones físicas por parte del *camelao*. En la pieza, se declara abiertamente la rentabilidad para Carmen de tener amarrado a un muchacho como aquel para sus actos delictivos en su rol de bandolera. En este caso, puesto que el contexto no es el siglo XIX como sus predecesoras, en Ortiz no se trata de una bandolera de la Sevilla romántica, sino, más bien, de una delincuente ochentera prototípica de una novela de José Ángel Mañas o los personajes de *Trainspotting* de Irving Welsh.

Y se puso a punto de caramelo, entregadico. Y, primero, eso sí, tímido y pesado, como con mala conciencia, que la manzanilla le soltó la lengua y venga con el rollo de su novia, una buena chica [...] y de su madre, que estaba preocupada [...] y yo aguantando la plática. Que ya sé cómo son los tíos, que necesitan lloriquear y justificarse cuando están deseando pasar a la acción. Así que yo en plan consuelo, dejándole largar y preparando mi terreno, que ya tenía mi idea. (Ortiz, 2021: 154)

El fragmento revela que no nos hallamos ante una mujer corriente. Tras mantener relaciones sexuales con el pretendiente, esta le ofrece un amuleto, “la piedra milagrosa, la del amor, la bar lachi y él rendido. Tan rendido que se olvidó de todo” (Ortiz, 2021: 154). Sobre la relevancia que otorga la piedra imán en el discurso dramático, así como en la novela y la ópera,

Este mineral –magnetita–, en su estado virgen, era considerado uno de los amuletos más preciados ya que se le atribuían poderes milagrosos; no sólo libraba a su portador de los peligros de la muerte o accidente provocado por hierro, acero, agua o fuego, sino que además les hacía invisibles ante sus

enemigos. También se creía que era capaz de encender la pasión entre personas de sexo contrario. (Ciprés, 2018)

Pese a la trascendencia simbólica de este amuleto de raigambre andaluza y gitana, es interesante comprobar que el destino no es el amor ni la vida eterna. Carmen desarrollará la evolución de su relación con el guardia civil, destacando, igualmente, el paulatino desarrollo de la violencia (psicológica y física) del macho sobre la joven. Curioso, en su exposición, el natural procedimiento de quien, en principio, se muestra achantado o amenazado ante el poderío de una mujer y, progresivamente, la apuesta por la relación desencadena actitudes opresoras que concedan un relajamiento de la personalidad poderosa de la mujer. En otras palabras, se trataba de desarticular la superioridad en carácter de Carmen, inhabilitar esta fortaleza desde la cual se define:

Yo creo que a ti, como a mí, te pone el peligro. Cuanto más te comprometías, más crecías [...] Porque querer es una cosa entre iguales. Y tú ya no eras aquel mamón del principio con la boca abierta y babeando, atento a cada una de mis órdenes, de mis gestos o mis palabras. No. Sabías imponerte a los demás, tenías tu carácter, tu genio. Pero, eso sí, me respetabas. (Ortiz, 2021: 155-156)

El momento encaminado a la catarsis dramática, señalado por la acotación, “Se cuece el drama. Tensión” (Ortiz, 2021: 156), se expone en el instante en que ella alude a lo que desencadenó el fin de su vida. Al igual que en las obras francesas, los celos promovidos por un nuevo enamoramiento de Carmen: “y, entonces, tú con tus celos y tu impertinencia [...] yo veía que las cosas se ponían pa allá, que cualquier día iba a salir a reducir la navaja o la pistola” (Ortiz, 2021: 157). La navaja ya había sido poetizada por Manuel Machado en la composición que dedica a la bailarina: “Carmencita”, de su poemario *Apolo. Teatro pictórico* (1910), donde se asumen el compendio de características ya analizadas a lo largo del estudio sobre su maldad y su espíritu “libre, vital, rebelde, valiente, apasionado, hedonista, erótico, provocativo” (Rodríguez y Vilchez-Faría, 2011: 157). De igual manera, también se manifestó en las artes plásticas: *La Carmencita* (1890) de John Singer Sargent, *Carmencita* (1890) de William Merritt Chase o la de Lovis Corinth (1924), entre muchas otras, son ejemplos complementarios. He aquí la visión de Machado:

Española yanqui, y tan francesa,  
que es toda España –para el mundo–  
un ardor en los ojos que le viene  
de un corazón de virgen satiresa.

Mística, y tan carnal, sabe de amores  
únicos y de espasmos indecibles.  
Y coloran sus labios los terribles  
rojos de las heridas y las flores.

Pasión rugiente duerme en su ancha ojera,  
y en el seno magnífico, que exulta,  
un gran valor y un miedo milenario...  
Puesta la mano en la gentil cadera,  
junto de la morena carne, oculta  
una navaja y un escapulario. (Machado, 1910)

En la pieza de Ortiz, a medida que se estimula discursivamente la aparición de la coacción misógina, la ambientación de ensueño diseñada desde las acotaciones sugiere el revivir de aquellos acontecimientos desde el plano psicológico-emocional de la mujer. Interesante señalar, en este cuadro, la mención al ruido de tambores tan prototípicamente siglodorista, gusto clásico orticiano: el acompañamiento de tambores indicaba, en el teatro de aquel período, la llegada militar y, por ende, la muerte, la violencia y la destrucción.

La teatralización de los últimos momentos hasta el asesinato se torna posmoderna, es decir, se aleja sobremanera del edulcorado romántico de sus dos piezas francesas de inspiración artística para sumergirse en su propia poética teatral. A partir de aquí, adopta al modelo de la literatura de finales del siglo XX: describe una ruptura, un rechazo y una escena de celos que pudiéramos hallar en *Modelos de mujer* (1996) de Almudena Grandes o en *Historias del Kronen* (1994) de José Ángel Mañas, en este estilismo post-68 de contracultura y pastiche interartístico.

La tensión escénica continúa *in crescendo*, como se advierte en la acotación: “Más agitación, danza que vibra, tiempo de contrabando y acción. Viento en popa: Carmen baila” (Ortiz, 2021: 158). Carmen, traumatizada, describe el apuñalamiento por un José invadido de celos: “tú que te lanzas como una fiera contra García y le hincas la navaja, allí donde

más daño podía hacerle (*Se tapa la cara*). Yo creí en ese momento que me iba a volver loca” (Ortiz, 2021: 158). La pérdida del amante a manos del maltratador y su estancia en prisión, acontecimientos que marcarían su destino, se resuelven en un cambio de vida por parte de nuestra mujer libre, que, incansablemente, ansiaba un protector para proseguir con sus bailes: “porque el baile era lo que nadie podía quitarme” (Ortiz, 2021: 159). La dramaturga convierte a Carmen en una Colombina a través de la muestra de su espíritu cabaretero y en el retrato de aquel caballero de edad madura que “se encapricha y que me regala el collar con aquellos pedruscos que parecían lámparas y que luego me lleva de aquí para allá y me trata como a una señora” (Ortiz, 2021: 160). Propuestas indecentes que, a lo largo del monólogo, se traducen en un aprisionamiento y en una falta de actividad, la desaparición de la libertad de la que siempre se había vanagloriado. Ahora, se ha convertido en una mujer abnegada, sumisa, trágicamente dependiente:

[...] Y yo me sentía en jaula de oro. Muerta en vida de pronto con toda aquella purrela de gilipollas, de niñas bien salidas del arroyo, de señorones con pulserita y cadena al cuello. Y me miraban como quien mira a una aparición, que una no está mal, y encima con aquellas ropas de lujo, ropas de firma, modelos que valían un pastón [...]

*CARMEN de pasarela, refinada y dandy. CARMEN que bosteza.*

Pero aquel no era mi mundo, chaval, y estaba más aburrida que una monja. [...] Una pesadumbre. Así que cuando volví a verte aquella mañana, cuando te encontré en medio del puerto con aquel aire marinero, de tipo curtido, dije: “Mi José”. Y volví a echarme en tus brazos, sin ninguna vergüenza y sin ningún arrepentimiento. ¡Que me salió del alma! Así que te elegí otra vez. (Ortiz, 2021: 161)

La protagonista se niega a ser sometida a un objeto, una muñeca sexualizada y sin vida. Durante tal experiencia, se produce el reencuentro con José, momento que desfila hacia el final de una tragedia teñida de bailes gitanos y festividades andaluzas, que perturban oníricamente el ligero realismo de la historia. Por primera vez, se manifiesta el temor en Carmen: el miedo, que “destruye por dentro la identidad del ser por él dominado, teniendo pues su propia identidad en lo otro de sí: un absoluto ser-para-otro” (Duque, 2020: 130). De nuevo, acompañado por la explicitud simbólica de los instrumentos musicales: “suenan los clarines [...] Carmen baila, febril, enardecida. Los clarines tocan a matar. / Carmen, irritada, asustada, con un presentimiento, violenta ahora, decidida a

afrontar lo que le espera” (Ortiz, 2021: 162). Los clarines, al igual que los tambores, constituyen otro de los sonidos más teatralizados en la dramaturgia aurisecular para condensar una atmósfera bélica, contingente, a propósito de que la propia damnificada sea descrita con los adjetivos “febril”, “enardecida” o “irritada”; señala Gilabert: “los clarines [...] probablemente fueron los que más sonaron en el teatro del Siglo de Oro por la diversidad semántica de sus sonidos. Así, por ejemplo son vehículo privilegiado para dar señales concretas, infundir valor guerrero o para llamar la atención acerca de un suceso” (Gilabert, 2014: 235). En la misma línea, también señala la metáfora León Domínguez: “esencialmente militar [...] un sonido agudo y penetrante, y un tanto bélico, que lo hace propio para ser tocado en medio del campo de batalla” (Domínguez, 1986: 264). La ambientación sugerida a través de los símbolos incentiva el fúnebre desenlace, avisado desde el inicio.

La última parte del monólogo explicita la conversión en monstruo por parte del agresor, desde la perspectiva feminista intolerante con la autoridad machista: “no soy tuya. [...] tú te habías vuelto imposible, te carcomían los celos. Unos celos absurdos, acaparadores e inaguantables. Todo el que me mirase era enemigo” (Ortiz, 2021: 162). A raíz de este instante, Carmen confiesa sentirse objeto de su propiedad a consecuencia de que, en ese misógino control propio del maltratador, como apunta Félix Duque, “el cuerpo supuestamente generador de satisfacciones es un cuerpo colonizado, poseído, y se va desmoronando paulatinamente hasta el quebrantamiento total” (Duque, 2020: 145). Describe la respuesta violenta a una posible comunicación con otros:

[...] si yo reía, si hablaba con cualquiera, tú reaccionabas con violencia, cada vez más encabronado, más insoportable, como una pesadilla, como un carcelero, hasta que un día [...] te atreviste a ponerme la mano encima. Cabrón. No se pega a una mujer, no se pega a Carmen. Carmen no es de nadie, te lo repito. No es tuya, no es tu propiedad. (Ortiz, 2021: 162-163)

Las últimas palabras de la mujer constituyen un desafío, un reto directo hacia el maltratador, ya que escoge la libertad, *su* libertad, en detrimento de la posesión de aquel: “Se ha acabado, José. Se ha acabado. Este baile, mi baile ya no es para ti. Se pasó tu tiempo, mi navarrico. El amor es un pájaro jugueteón que viene y se va. Y Carmen es feliz, Carmen ya está en otra parte” (Ortiz, 2021: 163). La acotación anuncia el sonido de un disparo y la caída de Carmen, abatida. El enemigo nombrado, pero

invisible hasta entonces, aparece como sombra en el cuadro, manteniendo la pena del José de Mérimée y del operístico de Bizet, llorando sobre el cuerpo muerto de la amada. Un cuerpo asesinado por él mismo.

## 2. UN ACTO SUICIDA, UN SACRIFICIO POR LA EXPLOSIÓN CATÁRTICA. CONCLUSIONES

No quiero que me atormenten ni mucho menos que me manden. Lo que quiero es ser libre y hacer lo que me plazca.  
(*Carmen*, Prosper Mérimée)

¿Por qué hablar de suicidio? En las tres obras, Carmen es asesinada por José, previo maltrato psicológico de privación de libertad a una mujer que se niega a ser encadenada. En las tres, el motivo, los celos promotores de la obsesión, desencadenante de la enajenación asesina. Si partimos de la base de los “dualismos constituyentes del pensar occidental: alma y cuerpo, sujeto y objeto, ser y nada” (Duque, 2020: 149), la mitificación del personaje femenino desde época decimonónica radica precisamente en su carácter de sujeto, esto es, actante y no pasiva. Su personalidad enérgica, carismática y endiosada en el simbolismo del XIX de la mujer emancipada se traduce en un icono absolutamente transgresor, así recuperado por la obra orticiana. Desde esta consideración,

[...] Ya se trate de una cuestión de honor, soledad, rebeldía o desesperación, de la sensación de un pasado irredimible o un futuro que no ofrece ninguna posibilidad, el suicidio a menudo representa la inundación de la psique por una fuerza destructiva. Tan pasivo como activo, puede esconder bajo su violencia el deseo de transformación; o significar una evasión de la misma. [...] suicidios que se pueden entender como un esfuerzo inconsciente [...] muertes accidentales que suceden cuando una persona, inconsciente de lo que está en juego, rechaza la fatídica exigencia de la psique de una “muerte” figurada como conocimiento de uno mismo que disuelve las actitudes fijas de la consciencia [...]

[Una] tensión innata en la psique entre la lucha por la supervivencia y la consciencia, por un lado, y las energías que arrastran a un dejarse ir inconsciente por el otro (Franz, 1999)

Constatada así por Franz la consagración simbólica del suicidio, junto a la praxis poética liddelliana de que “si la vida consiste en soportar la humillación a la que nos someten [...] quizá el cuerpo tenga que convertirse en el objeto de todas nuestras preguntas, la humillación es consecuencia de lo puramente corporal” (Liddell, 2015: 27), la Carmen de

Ortiz sacrifica su propio cuerpo junto a un monólogo crítico y mordaz en aras de una defensa feminista de libertad. Sacrifica su propia existencia en favor de esta trascendencia simbólica: “en el tiempo de las muertes colectivas es necesario el sacrificio individual como rebeldía o barricada” (Liddell, 2015: 99).

No es arbitraria, nunca lo es, la elección del título de la obra que reúne tres piezas contemporáneas de Lourdes Ortiz, dentro de la cual se halla “Carmen”: *Palabra de mujer* (García Villalba, 2023a). La dramaturga recupera mitos femeninos desde la antigüedad para deconstruir, desde el feminismo, las historias de dichas mujeres y devolverles, u otorgarles, la voz que hubieran perdido desde las historias relatadas por la escritura masculina. En conclusión, se trata de abolir el silenciamiento al que fueron sometidas y concederles, en el siglo XXI, la palabra para defenderse de tales discursos y contraargumentarlos desde la perspectiva de género.

*Carmen* de Lourdes Ortiz se dibuja con la estética de la literatura *punk* tan característica de los años ochenta y noventa, genuinamente analizada por Navarro Martínez: “su brevedad, por la rapidez de su ritmo y por el ruido [...] eliminar lo innecesario y concentrarse en la sustancia” (Navarro Martínez, 2002: 47); el concepto de *collage*: en el caso de Ortiz, collage de miedos, actitudes reprochables, confesiones y pensamientos hasta ahora nunca antes reflexionados en este mito, expuestos a crítica de un modo tan vehemente e infractor; una romería de “rebelión contra lo impuesto y [...] la exaltación de la emoción por encima de ataduras técnicas” (Navarro Martínez, 2002: 49). En consecuencia, la rebelión y posterior sacrificio constaría de tres estados psicoemocionales: un primer momento, enaltecido de coraje y valor, negando cualquier temor; un segundo de angustia o catatonía, “como si el angustiado se cerrara sobre sí, renegando del mundo o imitándolo mecánicamente, sin participar en él” (Duque, 2020: 164); y, por último, una exposición al sacrificio, la asunción catártica de la muerte en escena.

En las dos obras francesas, los ojos negros marcaron la última actitud desafiante. La *Carmen* de Ortiz no ofrece esta última mirada, pero su discurso le ha permitido una defensa pública<sup>1</sup> y una presentación de pruebas de todo el maltrato sufrido por una vida (casi) subordinada al

---

<sup>1</sup> En la misma línea que Miguel del Arco cedió la voz a Helena en su pieza teatral *Juicio a una zorra* (García Villalba, 2023b: 99-100), estrenada en 2011 y publicada en 2013 por Ediciones Antígona.

poder masculino. Puntualiza Angélica Liddell, en el suicidio y en el arte, un “ansia de lo realizable, como el suicida que ama demasiado la vida, como el suicida que vive suicidado, como el suicida que nunca muere” (2015: 34). Efectivamente, Carmen ama demasiado la vida, su vida en libertad. Es plenamente consciente de su muerte y se expone, sin temor ni temblor, a ella.

Si el teatro, como sostiene Liddell,

es una unión de sensibilidades, de voluntades, es un acontecimiento misterioso donde se produce una epifanía individual frente a lo incomprensible, lo que no puede ser explicado [...] un shock espiritual [...] el teatro responde al concepto de sacrificio, pero no para purificarnos sino para gozar de las tinieblas (2015: 124-125),

el poder purificador de la pieza ortiziana radica en construirse como una “epifanía individual” frente a lo comprensible (dolorosamente reconocido por el auditorio en lo que respecta a la violencia de género); un “shock espiritual”, sobre todo desde la empatía en la sororidad, en *palabras de una mujer*; y un acto sacrificial en aras de la visibilidad y la concienciación acerca de las estructuras sociales a partir de un mito femenino inmerso en un final trágico y cíclicamente sisífico: la muerte a manos de su maltratador.

Todas las revaluaciones del mito han seguido representando su muerte a manos del varón, pero solo en la de Ortiz ha gozado del espacio para denunciar esta violencia conductual a través de un acto suicida. El único acto, en este caso, que le puede devolver la libertad perdida. El suicidio como liberación de las cadenas del patriarcado.

## BIBLIOGRAFÍA

Baudelaire, Charles (1995), *El pintor de la vida moderna*, ed. Antonio Pizza y Daniel Aragón, pról. Antonio Pizza y trad. Alcira Saavedra, Valencia, Artes Gráficas Soler.

Baynat Monreal, M.<sup>a</sup> Elena (2007), “El poder de la palabra y la mirada en *Carmen* de Mérimée”, *Anales de Filología Francesa*, 15, pp. 43-57.



- Bizet, Georges (1989), *Carmen. Libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halévy*, trad. Victoria Llorente, Barcelona, Editorial Planeta-De-Agostini.
- Bornay, Erika (2020), *Las hijas de Lilith*, pról. Pilar Pedraza, Madrid, Cátedra.
- Ciprés, Emilio (2018), “La hechicería y las creencias gitanas en Andalucía”, *Lavozdelsur*, en [https://www.lavozdelsur.es/cultura/la-hechiceria-y-las-creencias-gitanas-en-andalucia\\_38434\\_102.html](https://www.lavozdelsur.es/cultura/la-hechiceria-y-las-creencias-gitanas-en-andalucia_38434_102.html) (fecha de consulta: 25/06/24)
- Duque, Félix (2020), *Las figuras del miedo. Derivas de la carne, el demonio y el mundo*, Madrid, Abada Editores.
- Franz, Marie-Louise von (1999), “Símbolos de redención en los cuentos de hadas”, en VV.AA (ed.), *El libro de los símbolos*, Kölh, Taschen Benedikt, pp. 752-753.
- Fuentes Cañizares, Javier (2007), “En torno a un antiguo conjuro mágico en caló”, en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/en-torno-a-un-antiguo-conjuro-magico-en-calo/html/> (fecha de consulta: 25/06/24)
- García Villalba, Miriam (2023a), “Ortiz, Lourdes, *Palabra de mujer*, Pról. Daniel Sarasola, Madrid, Ediciones Antígona, 2021, 163 pp.”, *Don Galán. Revista de investigación teatral*. En <https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum12/resenas/palabra-de-mujer/index.html> (fecha de consulta: 25/06/24)
- García Villalba, Miriam (2023b) “Cuerpos prostituidos”, en Purificació Mascarell (ed.), *Escrito en la carne. Corporalidades literarias de mujer*, València, Tirant Humanidades, pp. 97-121.
- Gilabert, Gaston (2014), “*Clarín*”. *El arte dramático de Bances Candamo. Poesía y música en las comedias del ocaso del Siglo de Oro*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, pp. 234-235.

- León Domínguez, Emilia (1986), “Los instrumentos musicales en la obra poética de Rubén Darío”. *Anales de la literatura hispanoamericana*, 15, pp. 255-270.
- Liddell, Angélica (2015), *El sacrificio como acto poético*, pról. Christilla Vasserot, Madrid, Editorial Continta Me Tienes.
- Mérimée, Prosper (1984), *Carmen / Doble error*, trad. Manuel Serrat, Barcelona, Editorial Planeta.
- Navarro Martínez, Eva (2002), “Anarquía y terrorismo estético en la obra de José Ángel Mañas: la literatura punk”, *Hispanística XX*, pp. 45-56.
- Ortiz, Lourdes (2021), *Palabra de mujer*, pról. Daniel Sarasola, Madrid, Ediciones Antígona.
- Revilla, Federico (2021), *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra.
- Rodríguez Uranga, Vivian y Jacqueline Vílchez-Faría (2011), “Los eventos «amor y muerte» en la ópera Carmen de Bizet desde el análisis del discurso-texto musical”. *Revista de la Universidad de Zulia*, 4, pp. 149-167.