

*CANTO Y MUERTE DE ESCAMILLO.
APROXIMACION MUSICAL
A LA FIGURA DEL TORERO EN "CARMEN"*

Eva Lainsa de Tomás
IRCAM * (París)/Depto. de Filosofía (U.P.V.)**

*«Y si le quitas los pliegues, ¿qué queda del cuadro?...»
(Eduardo Chillida ante la *Crucifixión* de Van der Weyden)*



I.— INTRODUCCION

 vocaba Adorno en 1965 las palabras de cierto "tratadista austriaco de Estética" que confesaba sin pudor haber escuchado una y otra vez durante una tarde entera la marcha del torero de «*Carmen*» sin cansarse de oírla. «*Ese es ya el modo de reaccionar —comenta Adorno— que está como predestinado para las cancioncillas de moda, aún cuando los gozadores de ese tipo de música, que andan rebuscando lo que consideran perlas adecuadas a ellos, se imaginen por esto hallarse especialmente dotados de musicalidad*»¹.

* Institut de la Recherche et la Coordination Acoustique/Musique.

** Universidad del País Vasco.

¹ El artículo de Adorno aquí citado fue publicado en *Wegen und Gestalten*, Biberach an der Riss, en septiembre de 1933 bajo el título de "Kleine Häresie". Su traducción al castellano, realizada por Andrés Sánchez Pascual, se encuentra en una recopilación de artículos denominada *Impromptus* (Barcelona, Laia, 1985: 159-168).

Más allá de los dardos contra el colega, siempre sanos y comprensibles, no precisa Adorno si el motivo de su ironía estriba en la voluntad del colega de repetición mecánica de un momento musical, o más bien en el hecho de hallar en la propia ópera ejemplo de ese romanticismo tardío (evocado a continuación en el texto) que, mostrando ciertas afinidades con las *escuelas folklóricas*, desplazaría el interés del auditor hacia la melodía aislada, *melodía independizada* cual un *sello mercantil*, en detrimento del *conjunto objetivo, constructivo, del todo musical*.

Cabe sin embargo, tonar partido por la primera posibilidad y apostar por la *Marcha del Torero* como momento integrado en una estructura compleja. Momento que responde ciertamente a una forma fácilmente aislada del todo. Mas sólo en cierto modo, pues aunque esta melodía no juega en absoluto el papel de *leit motif* de corte wagneriano (parentesco éste que —referido al célebre *pentagrama del amor y de la muerte*— tanto molestaba a Bizet) cabría no obstante analizarla como un elemento de conexión musical en la obra globalmente considerada, estableciendo un paralelo entre el tratamiento musical del motivo que brillantemente conforma el canto de Escamillo y el peso con el que el personaje del torero irrumpe en la configuración dramática y escenográfica de *Carmen*.

El propósito del presente trabajo es matizar tanto las palabras de Adorno como ciertos propósitos absolutamente despectivos que el propio Bizet formulara a propósito de la célebre *Marcha del Toreador* (a los cuales haremos alusión más adelante), y que Adorno parece retomar al pie de la letra. Pues, como se ha recordado en otras ocasiones, si el Canto de Escamillo hubiera realmente parecido tan elemental y ordinario al compositor, no lo hubiera utilizado en tantos otros momentos —decisivos— de la obra. Intentaremos, pues, mostrar que el per-

sonaje de Escamillo juega un papel estructural y simbólico en *Carmen* y ello tanto desde el punto de vista literario como musical. Desde el punto de vista literario nos serviremos de la hipótesis según la cual la introducción de la figura de un matador en la ópera explicita el simbolismo de la corrida subyacente en la obra de Merimée. Desde el punto de vista musical, nos serviremos del análisis de los diferentes momentos en que Bizet utiliza el canto de Escamillo: Obertura, Segundo acto (*Canción del Toreador*), Tercer acto (doble cita del motivo del segundo acto ligeramente transformado), Cuarto acto (cita literal del motivo expuesto en la Obertura). Con ello intentaremos mostrar hasta qué punto el canto de Escamillo es indisoluble de la estructura global de la ópera.

Finalmente, nos preguntaremos cual sería la *marcha del torero* que se hacía repetir el colega de Adorno y que tan severamente es juzgada por éste último.

¿Tal vez la presentada en la obertura? ¿El canto de Escamillo en la taberna? ¿La repetición gozosa del estribillo por el coro? ¿Su evocación en la sierra? ¿Su retorno de nuevo entonado por los coros camino de la plaza, o, en la plaza misma, y en inquietante alternancia con el *pentagrama del amor y de la muerte*?

En razón de la lógica musical se nos dirá que el único momento, de los anteriormente mencionados, susceptible de ser desgajado con sentido de la obra global es el segundo: aquel cuya estructura y función más se aproxima a la de un *aria*. Mas en virtud de las propias tesis de Adorno, la reducción del canto de Escamillo a una desacertada concesión al gusto por lo simple —cuando no chabacano—, expresión de una supuesta incapacidad de experiencia musical auténticamente estética, es ciertamente quedarse en lo anecdótico de la obra sin llegar a operar la capacidad sintética subjetiva que, en palabras del propio filósofo,

requeriría la aprehensión de la síntesis objetiva que toda música perfectamente organizada ejecuta². Para ser más precisos: resulta chocante que Adorno elija precisamente el canto de Escamillo para ilustrar un material particularmente proclive a la "escucha fragmentada". Retomaremos este punto en el último capítulo de este trabajo. Instrumentalizaremos entonces la distinción propuesta por Adorno relativamente a la *escucha fragmentada* y la *escucha estructural* a fin de mostrar que, precisamente a la luz de esta distinción, despreciar el canto de Escamillo equivale a despreciar la ópera de Bizet por muchas fantasías *sopra Carmen* que se tengan³.

II.— PRESENCIA DE ESCAMILLO ¿MERO CONTRAPUNTO?

Viene siendo tópico en las diferentes aproximaciones a la ópera de Bizet vincular los personajes de Micaela y Escamillo en su calidad de figuras incorporadas al libreto a modo de contrapunto a los personajes principales. Pues, como es sabido, en la adaptación que de la novela de Merimée llevaron a cabo Meilhac y Halévy diferentes personajes evocados más o menos tangencialmente en la primera cobran vida en la ópera, sea como personajes secundarios (las compañeras de Carmen, Frasquita y Mercedes; el jefe de los bandidos, Dancaire y su ayudante, El Remendao) o como personajes de peso (Micaela y Escamillo). Micaela responde exactamente a una evocación que hace Don José de las jóvenes de su pueblo («*Je ne croyais pas qu'il y eut de jolies filles sans jupes bleues et sans nattes tombant sur les épaules*»), mientras que

² CF. Adorno, "Pequeña Herejía", op. cit., vers. española, pág. 159.

³ CF. Adorno, "Fantasía sopra Carmen" en *Quasi una fantasia, Musikalische Schriften II, en Gesammelte Schriften, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main*, 1978: vol. XVI, 298-308.

Escamillo es inspirado por la figura del picador Lucas. Ahora bien, aunque tanto Micaela como Escamillo se incorporan, protagonistas del drama original que la transposición de éste al escenario en el que se desarrolla el teatro musical requiere, el segundo no es sin embargo, reductible a mera figura de contraste. La presencia de Escamillo cobra un valor simbólico evidente en el plano literario que no pasa desapercibido a Bizet. Efectivamente, se ha insistido en ocasiones en que la sustitución del picador



Fig. nº 20.- Andrée François (Micaela). Producción de Jorge Lavelli y Max Bignens, Opera del Rhin, 1978, (Fot. de Alain Kaiser. Apud.: *L'Avant-Scène-Opéra*).

por un matador no es en absoluto anecdótica. Como recuerda Alberto González Troyano *«esta novedad pone de relieve la conjunción que cabe establecerse entre los elementos en juego en una corrida de toros y el universo erótico y dramático que se des-*

*pliega en la novela»*⁴. Cabría añadir que esta diferencia fundamental entre los dos personajes re-creados por los libretistas (Micaela y Escamillo) tendrá traducción inmediata en el plano musical.

En efecto, Micaela se opone a Carmen en tanto encarnación de los valores frente a los cuales se manifestará la escisión de Don José: familia, tradición, patria y trabajo frente al amor (... *enfant de bohème*) y libertad (... *la chose enivrante*). Más, situada por los libretistas en el mismo espacio dramático que su rival, la confrontación se halla perdida de antemano para Micaela (Fig. nº 20). La joven es en cierto modo "desplazada" al lugar donde transcurre la acción. No marca el espacio en el que se encuentra sino por lo sorprendente e inadecuado de su aparición. Por más que en la versión en prosa Don José comente a Zuñiga que su madre se ha instalado, en compañía de Micaela, a diez leguas de Sevilla para encontrarse más cerca de él, la presencia de la joven sola, dirigiéndose a los soldados en el cuartel no deja de prestarse a inevitables equívocos inmeditamente explotados por los aburridos funcionarios del ejército. En cuanto a su segunda aparición, brillante musicalmente, resulta sin embargo casi surrealista en la versión en recitativo, en la que no deja de notarse la ausencia del guía que la habría de conducir por la sierra hasta la estancia de los bandidos⁵.

⁴ A. González Troyano, *La desventura de Carmen*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991: 60. Es de lamentar que, en contra de las propias tesis del libro, el autor no ofrezca suficiente resistencia al tópico según el cual Escamillo sería mero contrapunto del personaje de Don José.

⁵ Jean-Louis Martinoty explica no obstante el aparente caos escenográfico del tercer acto analizando el "realismo" de la obra, tanto en el plano musical como en el dramático, y aplicando a la puesta en escena una técnica de tipo cinematográfico según la cual la acción concentrada en un acto se presenta mediante planos sucesivos distantes en el tiempo: «...los contrabandistas llegan a la carretera de Sevilla por la montaña evitando el camino de los aduaneros donde precisamente, se halla el pueblo de la madre de José (siete u ocho leguas de aquí —dice éste—», lo cual corresponde a la descripción proporcionada por Micaela en el primer

Este "hallarse fuera de sitio" de Micaela es subrayado por la escritura musical de su *aria*⁶, cuyo carácter convencional no deja de contrastar con su entorno (una obra cuya concepción tanto habría chocado con el gusto de la época). Comienza la escena con

Fig. nº 21.- Ejemplo musical nº 1.

un expresivo solo de clarinete seguido con un breve y *moderato* recitativo (atribuido a Giraud) en el que Micaela, acompañada apenas por los trémolos de violines, cellos y contrabajos, se limita

acto «—desde el pueblo a Sevilla— *el camino no es largo*» como por José a Zuñiga «*mi madre acaba de establecerse a diez leguas de Sevilla*». Para encontrar a José en la montaña, Micaela habría consultado el camino a un guía en un albergue y se habría topado a Escamillo en el camino, por lo tanto, en un camino diferente que la carretera de Sevilla, lo que explicaría que la joven no encontrase a los contrabandistas que se hallaban exactamente a diez leguas de Sevilla. Se podría ir más lejos y decidir, por ejemplo, que el primer acto tiene lugar durante la Feria de Abril que precede a las grandes corridas, una de cuyas manifestaciones, un mes más tarde (el tiempo que dura la detención de José) aparece en el acto II (corrida nocturna —*course aux flambeaux*— con Escamillo), lo que justificaría el enigmático *drôles de gens que ces gens-là* (se trataría de participantes en el cortejo, santurrones, legionarios, seises, la Virgen María, etc...) mostrando, por otra parte que la guardia se hallaba compuesta por gente extranjera a Sevilla (lo cual sería confirmado por Zuñiga: «*je ne suis que depuis deux jours à Séville*»). Como, en el acto III, Escamillo invita a todo el mundo a las próximas corridas de Sevilla (¿a donde estaría llevando a los toros?), habría que situar este acto entre febrero y marzo, haciendo transcurrir un año entre el primer acto y el cuarto. Los amores de Carmen habrían durado un poquitín «*más de seis meses, de mayo a marzo...*» (J. L. Martinoty, "De la réalité au réalisme" en *L'Avant-scène Opéra*: 103).

⁶ Que Bizet tomó de una de sus obras inconclusas: *Grisélidis*.

en nueve compases a enunciar sus intenciones: «*C'est des contrebandiers/ le refuge ordinaire./ Il est ici je le verrai/ et le devoir que m'imposa/ sa mère/ sans trembler/ je l'accomplirai*». Con lo cual se reduce de esta manera el "juego" activo que proporciona el recitativo para desplazar el desarrollo dramático hacia el *aria*. Se inicia a continuación el *aria* propiamente dicha, anticipada *pianissimo* por cornos y clarinetes y acompañada en sordina por las cuerdas y sus rápidas figuras arpegiadas en los violoncellos que evocan la agitación y el miedo de la joven.

Frente a este *aria* de caracterización, las otras dos incorporadas a la partitura a lo largo de los numerosos ensayos anteriores al estreno de la obra, la *Habanera* y la *Canción del torero*, presentan una mayor originalidad tanto por su estructura como por su escritura. Articuladas como canciones (estrofa/estribillo) ambas son indisociables del acompañamiento de los coros. Lo cual inmediatamente sirve de contrapunto a la acentuada soledad del *aria* de Micaela, sugiriendo un estrecho vínculo entre Carmen y Escamillo y ese cuerpo social que representan los diferentes coros, el pueblo. Por otra parte, la personalidad de estos dos personajes se ve en gran medida acentuada por la utilización de elementos folklóricos que son al mismo tiempo pretexto para aventuradas excursiones armónicas⁷. El canto de Escamillo, como el de Carmen además de afirmar una identidad cultural pone sobre la pista de la importancia dramática de ambos personajes en tanto capaces de arrastrarnos musicalmente a su terreno.

⁷ Así, por ejemplo, la canción de Sebastián Yradier cuya melodía fue casi literalmente retomada para *La Habanera*, pero cuya armonía fue radicalmente modificada. En su análisis de la ópera, Jean de Solliers confronta las modulaciones empleadas por Yradier con el sorprendente tratamiento de Bizet, quien no modula una sola vez, manteniendo el pedal de tónica (re) durante todo el fragmento y utilizando únicamente tres acordes, menores y mayores. La impresión de monotonía que ello pudiera provocar queda magistralmente anulada por la utilización de notas de paso fuertemente disonantes, el ritmo arrebatador de habanera y el empleo de una dinámica cargada de contrastes (CF. "Carmen" in *L'Avant-Scène Opéra*, París, 1987).

Y es en este aspecto donde se manifiesta la importancia del personaje de Escamillo de un modo indisolublemente dramático y musical: el canto de Escamillo configura un espacio intrínseco en el cual se sitúa la obra en su comienzo (Preludio) y un espacio escenográfico en el cual tendrá lugar el trágico desenlace de la obra. El segundo de estos espacios se manifestará en todo momento en la medida en que (a diferencia de lo que ocurre con Micaela) la presencia de Escamillo nunca choca: torero de Granada, triunfador en la Maestranza de Sevilla, es reconocido a su paso por las tabernas (probablemente no de tan mala reputación en la ópera como en la novela) tanto por los sirvientes como por los oficiales. Su aparición en la Sierra es fácilmente

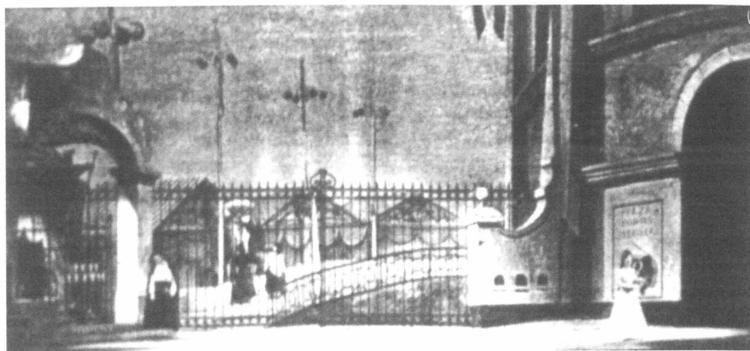


Fig. n° 22.- Giuseppe di Stefano (Don José) y Giuletta Simionato (Carmen) en la producción de Franco Enriquez y Georges Wakhevitch, 1960 (Foto Piccagliani, *L'Avant-Scène opéra*).

comprensible, en la época, conduciendo los toros, como momento del viaje que la lleva de una plaza a otra. Finalmente, el lugar de su confrontación como matador será elegido por los libretistas

como lugar de confrontación de Carmen y Don José, entremezclándose musicalmente las alusiones al toro (*un oeil noir qui regarde*) con el *pentagrama del amor y de la muerte*, el motivo del destino... mientras el coro, ajeno al drama que transcurre fuera de la plaza, va narrándonos el transcurso de la corrida (Fig. n° 22).

III.— PRELUDIO: CONFIGURACION DE UN ESPACIO VIRTUAL EN TORNO A ESCAMILLO

Un análisis temático del *Preludio*, en función de una evidente intención figurativa, nos permitiría delimitar un espacio virtual que fuera expresión de los tres momentos que acontecen en el ruedo: paseíllo, faena y entrar a matar (... o morir).

Se abre el *Preludio* con un *allegro giocoso* en la mayor, compás de dos por cuatro, estallando el tema principal, brillantemente acompañado por la orquesta en pleno y vistosamente ornamentado por la percusión.



Fig. n° 23.- Ejemplo musical n° 2.

Anuncio de un meridional día de fiesta, a lo largo del cual avanzamos con la ágil melodía... hacia la plaza, como hace supo-

ner su utilización en el acto IV, donde la primera parte del tema corresponde al anuncio jubiloso de una gran corrida, la segunda parte al pasaje en el cual el alguacil es silbado. A continuación y tras una súbita transición a fa mayor en la que el ritmo se acentúa notablemente surge sobre los acordes secos de trompetas y trombones, el segundo tema, la *Marcha del Torero*, *pianísimo*, como una marcha triunfal a la que la ausencia de percusión (tan presente, sin embargo, en el primer tema) restará belicosidad, en un magnífico efecto de contraste entre el legato de las cuerdas y el *staccato* de los metales.



Fig. n° 24.- Ejemplo musical n° 3.

El espacio intrínseco musical se halla desde este momento definido por la presencia del torero. En el *crescendo* que arrastra a toda la orquesta a la re-exposición del tema se ha querido oír la algarabía de la arena. ¿Un triunfo? Retorno (repetición, ciertamente, mas no simple) de la melodía con intervención esta vez de la percusión y a una tercera ascendente, lo que permitirá retomar con toda comodidad el la mayor del comienzo para abrir la reexposición del primer tema que es interrumpido en su punto culminante con una brevísima cadencia, a la que sigue un largo y grave silencio.

A continuación, modificación del espacio: re mayor, *andante moderato*, compás de tres por cuatro y bajo un trémolo *fortissimo* de violas y violines, los cellos⁸ dejan oír la célebre frase denominada por Nietzsche *pentagrama de amor y de la muerte*. *Leit motif* que acompaña la presencia en el escenario tanto de Carmen como de la muerte —o su proximidad, el destino— cuya inconfundible segunda aumentada irrumpe con particular intensidad en este espacio musicalmente marcado por el *canto* de Escamillo (Fig. nº 25).

Preludio de lo que acontecerá a lo largo de la obra, el simbolismo de la corrida de toros se manifiesta así en la configuración puramente musical de una tragedia que sólo puede tener lugar en la plaza. Esta se constituye así en hilo conductor entre los tres temas de la obertura, habitualmente denominados *La Corrida*, *El Toreador* y *El Destino*. El tercero de los temas (también conocido como *La Muerte*) es encarnado por Carmen en la ópera, y —¿por qué no?— por el toro de la plaza (*un oeil noir* y no unos ojos negros, como se traduce a veces al castellano, vinculando el tema de Escamillo a eventuales amores). Efectivamente, en el espacio virtual desplegado en el Preludio, el triunfo de Escamillo exige la muerte del toro y, la muerte aparece... en el terreno del torero, espacio intrínsecamente creado por el compositor. Cabe así una doble lectura del vínculo que, desde el comienzo de *Carmen*, Bizet establece entre el motivo que da pie a la marcha de Escamillo y el motivo del destino o de la muerte: la confrontación para Escamillo pasa fundamentalmente por el toro. De ahí quizás esa interpretación —la conocida puesta en escena de Peter Brook— en

⁸ Aunque al oído son los cellos los que dominan, la orquestación en el primer compás no deja de ser curiosa: clarinetes, contrabajos, violoncellos (facultativamente —la edición de Oeser— se emplean también los vientos acentuando el carácter bronco, tenebroso, cruel, de la textura orquestal).

la que Escamillo, tal y como lo narra el coro en el IV acto, da muerte al primer toro (*Voyez!! Frappé juste en plein coeur!! Voyez, Victoire!*)... y "recibiendo" al segundo (... *Sur le sable sanglant,/ le taureau s'élançe!! Le taureau qu'on harcèle/ en bondissant s'élançe!*) a quien hiere, quizás, de muerte, es a su vez mortalmente cogido mientras se acentúa fortísimo el *pentagrama del amor y de la muerte*. Y, tras el último recitativo de Carmen y

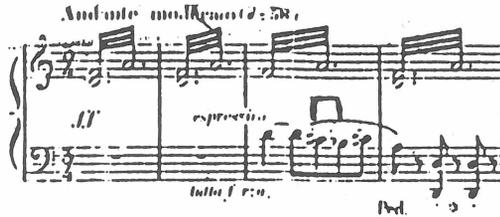


Fig. nº 25.- Ejemplo musical nº 4.

Don José, retorna por última vez la advertencia *et songe bien, oui songe en combattant, Qu'un oeil noir te regarde...* (muerte de Carmen en el escenario). La muerte de Escamillo no se explicaría, pues en esta perspectiva, como exigencia dramática que justificase el *dejarse matar* de Carmen sino mas bien en función de una lógica musical que acentuaría el carácter simbólico del personaje ⁹.

⁹ Interpretando la ópera de Bizet como una *mise à mort* de Carmen, surge de inmediato la identificación tópica de ésta con ese lugar de condensación que constituye el toro (y que por eso mismo posibilita todo tipo de interpretaciones). En tal perspectiva, de la misma manera que el ritual taurino exige la muerte del toro, la ópera exige la muerte de Carmen. Mas en la ópera el destino opera por mano de Don José. Y la muerte de Carmen lleva consigo la del instrumento que la actualiza. La eventual muerte de

términos *justo de valor*— Don José, cabe ver en este *aria* algo más que una auto-apología por parte de Escamillo, como pretendiera Oeser. Así, José Luis Gómez concebía recientemente un Escamillo triunfador —más que triunfal— que narraba a un niño (quizás un aspirante a novillero que apenas osara acercarse al maestro hallando pretexto en un momento de fiesta y baile) su experiencia en el ruedo: el sabor del miedo (*c'est la fête du courege... un oeil noir te regarde*), la confrontación en solitario (*On fait silence. Ah que se passe-t-il?! Plus de cris, c'est l'instant*), comportamiento del toro (*le taureau s'elance en bondissant hors du toril.../ Il s'elance, il entre, il frappe, un cheval roule/ Entraînant un picador...*), la responsabilidad (*c'est ton tour maintenant*) el triunfo (*l'amour t'attend*)... Carácter descriptivo del



Fig. nº 27.— Ejemplo musical nº 6.

canto acentuado orquestalmente en la abundancia de detalles que a la manera de jugosos adjetivos ornamentan el discurso: así las gamas en sextas de maderas y cuerdas, los trémolos del triángulo, el golpe de efecto de los timbales, el "mugido" del toro (*c'est la fête du courage*) que Nietzsche creía oír al tercer trombón...

El estribillo es retomado dos veces por todas las voces y coros y el *aria*, finaliza con una coda en la que Escamillo, y las principales voces femeninas, languidecen (*l'amour*) en séptimas (octava aumentada para Carmen) ¹⁰. Por último, y aunque a menudo se transporte al fa mayor que antecede, la salida del escenario de Escamillo tiene lugar en mi menor (anomalía que Jean de Solliers explica por el hecho de que en su origen los amigos de Escamillo —bajos—, retomaban al unísono el estribillo que en fa les quedaba un poco alto).

Curiosamente este *aria* (como la de *Micaela* y *La Habanera*) se consideran a menudo una especie de concesión que el compositor hubo de realizar *malgré lui*, atenuando así el carácter de "ópera moderna" de la obra. Cuenta Kurth Pahlen en un comentario del libreto, que al hacer su primera aparición Escamillo, en el curso de uno de los primeros ensayos generales de la ópera, uno de los colaboradores de Bizet habría observado que en ese pasaje "faltaba algo", para más tarde recibir con entusiasmo la canción: «*¡Esto era lo que faltaba!*», a lo cual Bizet habría respondido con tanta sequedad como tristeza: «*Tanto peor...*» ¹¹. Otros biógrafos no dejan de recordar las palabras de Bizet a Halévy (*Tiens! Voici ta saleté...*). Dejando de lado consideraciones relativas a la "forma moderna" con que Bizet concibió en un principio su ópera (y probablemente no se pone en cuestión por la "concesión" realizada a cantantes, asistentes y directores teatrales), cabe sin embargo matizar tanto desagrado. Su reaparición en los actos tercero y cuarto permite suponer que Bizet no sólo exploraba la posibilidad de sacar algún partido de un mo-

¹⁰ ¿Vuelta al ruedo tras los dos coplas de toros de Escamillo (jaleados, como corresponde, por el coro de aficionados?). Dejaremos la interpretación de la salida en mi b menor para otra ocasión...

¹¹ En el *Comentario* al Libreto bilingüe publicado por Vergara, Buenos Aires, 1991: 287.

mento musical tan discutido sino que lo consideró susceptible de marcar momentos fundamentales de la obra. Y así lo habría explicitado en esa suerte de reflexión sobre el todo que constituye la Obertura ¹².

En efecto, la próxima aparición de Escamillo traerá de nuevo este motivo ligeramente transformado. Nos hallamos ahora en la serranía de Ronda.

Tras la irrupción fortísima del motivo de la muerte que acompaña a la evocación de Carmen y que provocará la pelea entre los dos rivales, Escamillo se aleja, citando *pianísimo* las cuerdas su canto. Su presencia e intención no han pasado, sin duda, desapercibidas. Tiene lugar a continuación el descubrimiento de Micaela y la decisión de Don José de acudir a la llamada de su madre.

Insospechadamente, tras la violencia de las últimas palabras que Don José dirige a Carmen (sabiéndola definitivamente perdida), retorna una vez más en el silencio de la noche el canto de Escamillo en un fascinante efecto

The image shows a musical score for the opera 'Carmen'. It consists of three systems of music. The first system is for Escamillo, with the tempo marking 'Andantino quasi allegretto' and dynamics 'p' and 'pp'. The lyrics are: 'Si tu m'ai mes, Car - meu - si tu m'ai mes, Car - meu... tu pour - ras, but à l'heu - re. E - tre fi - re de'. The second system is for Carmen, with the tempo marking 'Andantino quasi allegretto' and dynamics 'p' and 'pp'. The lyrics are: 'moi! - Si tu m'ai mes, si tu m'ai me!'. The score includes vocal lines and piano accompaniment.

Fig. n° 28.— Ejemplo musical n° 7.

¹² Escrita, a juicio de los eruditos, con posterioridad al resto de la obra.

de espacialización. En este momento de suspensión, el motivo que entona el barítono llega lejano, transformado con un tierno acompañamiento *pizzicato* de las cuerdas que se prolonga para extinguirse en una nostálgica frase enunciada por las cuerdas ¹³.

No retornará ya este motivo hasta la tercera y última aparición del matador en la escena final, siendo el estribillo en esta ocasión retomado únicamente por el coro en repetida alternancia con el motivo del destino. El canto de Escamillo se manifiesta ahora en el extraño y brevísimo duo de amor, cuyo carácter intimista, rayando en la melancolía es subrayado al establecerse como pausa en el devenir de la radiante melodía en la mayor de la obertura (la *Corrida*) a la cual se añade un nuevo tema (banderilleros) y, naturalmente, la marcha del torero que saludará la aparición de éste último. La voz de Escamillo marca otro instante de suspensión, más ahora con respecto a la cita de su propio canto. «*Si tu m'aimes...*» ¿Notas de promesa... o más bien de despedida? (Fig. n° 28).

Momento magníficamente resuelto en la propuesta de Lavelli y Max Bignens ¹⁴ quienes, como señala Alain Satgé, acentuando el carácter reversible del tiempo teatral, transforman el supuesto duo de amor ¹⁵ en nostálgico recuerdo de Carmen en el retiro que precede a la corrida (Fig. n° 29).

Un Escamillo melancólico que intuiría la tragedia en la evidente denegación «... *et que je meure si j'ai jamais aimé*

¹³ La versión original acentuaba la transformación del motivo, que se hallaba confiado en contrapunto, a 4 violoncellos solos. El cambio de instrumentación (todos los violoncellos en dos grupos y acompañados por violines, clarinetes y bajos) —como sugiere Jean de Solliers— facilitaría la justa entonación de este "peligroso pasaje en si bemol" restando, en contrapartida, no sólo musicalidad, sino (atenuando la transformación) un cierto aire de *leit-motif*.

¹⁴ Presentada en Estrasburgo el 13, de octubre de 1978, bajo la dirección musical de Alain Lombard.

¹⁵ Melódicos veinte y cuatro compases del *andantino quasi allegretto*.

quelqu'un autant que toi» de una Carmen fantasmática apenas vislumbrada en la penumbra de una habitación de hotel.

¿Cómo hacer, finalmente, abstracción de la presencia de canto de Escamillo en la escena final, cuando el estribillo es retomado por el coro alternando —y completando— el motivo del destino? ¿Cómo hacer abstracción de las palabras con que el coro hace la última presentación del espada? Texto y música confunden intrínsecamente el fin del drama que tiene lugar en la arena con el que se desarrolla a las puertas de la Maestranza: «*C'est l'espada, la fine lame/Celui qui vient terminer tout, Qui paraît à la fin du drame/Et qui frappe le dernier coup...*»



Fig. nº 29.— Lawrence Tibbett en el papel de Escamillo, 1928.

V.— ESCUCHA FRAGMENTADA Y ESCUCHA ESTRUCTURAL

Volviendo ahora al comentario que ha dado pie a la anterior reflexión, nos preguntábamos al comienzo cuál podía ser la "marcha del torero" que se hacía repetir el colega de Adorno. El análisis del canto de Escamillo nos dirige ciertamente hacia la *aria del Tercer Acto*.

Convendría, no obstante, retomar las palabras del propio Adorno para recordar que una comprensión musical que sobrepase

la mera información pasa por la percepción de las conexiones musicales que articulan la obra como un todo provisto de un sentido. Tal es la *audición estructural*, es decir aquella en la que activamente se trata de aprehender la obra como una estructura compleja. Frente a ella, la disposición de quien de modo pasivo, impotente, se entrega al encanto del instante, a la sonoridad aislada agradable, a la melodía retenible y abarcable de una sola ojeada, y que se pierde en tales aspectos, es una audición pre-artística. Ese modo de oír carece de la capacidad sintética subjetiva, y por eso mismo fracasa también ante la síntesis objetiva que toda música perfectamente organizada ejecuta ¹⁶.

El comportamiento atomizado es, como el lector habrá ya intuido, vinculado a la música ligera, música que en palabras de Adorno «*acaba convirtiéndose en un goce naturalista y sensorial, en un goce culinario de sabores, en una des-artificación del arte... Quien oye la manera atomizada es incapaz de percibir sensiblemente la música —puesto que ésta prescinde de los conceptos— como algo espiritual*» ¹⁷.

Hasta aquí nuestra lectura de Adorno se limita a describir dos modos de acercamiento al fenómeno musical. En la hipótesis más favorable, lo que Adorno reprocharía al colega que oía repetidamente el canto de Escamillo sería, más bien, la absurda disposición hacia la repetición simple o mecánica de aquello que se halla complejamente integrado en un todo. Mas Adorno parece ir más lejos. Una lectura global de su texto mueve a preguntarse en qué medida la escucha fragmentada es favorecida por la "objetividad" de la obra, por su concepción formal. Aceptar esta posibilidad supondría que, en el ejemplo evocado por Adorno, el

¹⁶ Adorno, op. cit., pág. 159.

¹⁷ IBID.

hecho de que la marcha de Escamillo sea susceptible de soportar una escucha atomizada conllevaría cierto juicio estético acerca de su calidad musical así como de la obra en la cual se integra. Este punto es algo más problemático. Sospechamos, por otra parte, que la crítica al antiguo régimen tonal no se halla muy lejos del espíritu del filósofo —y compositor— alemán. Ahora bien, el intento de legitimación conceptual de una nueva técnica composicional y la valerosa toma de posición que caracterizan los escritos musicales de Adorno, no deben mezclarse con la desvaloración sistemática de todo aquello que huelga a tonal... o simplemente a popular.

Pues ciertamente en el marco de la tonalidad el compositor trabaja el material musical no tanto en función de su contenido *cuantitativo* (intervalos, duración...) como por sus características *cualitativas* (acentos, curva melódica, dinámica, ritmo, morfología, contenido expresivo, etc...). Ello ha dado lugar a una estética que privilegia la *articulación de diferentes acontecimientos*, utilizando fundamentalmente procedimientos de control vertical que permiten acentuar el carácter dinámico de las oposiciones funcionales. Tal es la herencia fundamental del estilo clásico y de la concepción del *tema* como figura única susceptible de evolución y de transformación *funcional*. Esta concepción posibilita ciertamente la disgregación de la obra, la extracción de fragmentos melódicos del conjunto en función precisamente de la dinámica propia tanto a la parte como al todo. De ahí la amenaza de una eventual repetición mecánica de lo que es sino parte.

No obstante, una vez erigida la *escucha atomizada* en disposición estética, tampoco escapan a ella aquellas obras analizables en términos de *proceso*. El caso, por ejemplo, de las óperas wagnerianas. En éstas el concepto de tema es difícil de aplicar, y se habla más bien de un material sonoro capaz de autogenerarse y originando en tal proceso diferentes "motivos"

musicales explicables únicamente en tantos momentos del desplegarse de un proceso claramente dirigido hacia un desarrollo global. Ello no ha impedido sin embargo que determinados momentos hayan sido incorporados al repertorio de melodías susceptibles de repetición mecánica e infantil.

Es un momento standard de la reflexión contemporánea el distinguir entre la *repetición simple* y la *repetición compleja*. Podría quizá proyectarse tal distinción sobre la noción de audición atomizada que tematiza Adorno. Aceptaríamos, entonces, que la repetición *mecánica* del canto de Escamillo equivale a la desintegración de lo que es parte de una arquitectura compleja. Ahora bien, de ahí no se infiere que una escucha atomizada convierta "objetivamente" el canto de Escamillo en una expresión musical equivalente, estéticamente, a una de las melodías con las que en los nos bombardearán los oídos, durante el estio, en su calidad de "canción de verano". La "marcha del torero" es algo más que parte fragmentada de un todo. Una cosa es la repetición mecánica de aquello que *en sí* es ya *repetición simple* (en términos musicales, un motivo más o menos elemental carente de desarrollo alguno) y otra la repetición de aquello que se halla configurado como *repetición compleja*¹⁸. Pues aún haciendo abstracción de la función del canto de Escamillo como parte de un todo, un análisis musical elemental revela ciertas diferencias en el plano de la escritura entre la *Canción del Torero Carmen* y una de esas cancioncillas que conforman el catálogo de lo que denomina la

¹⁸ Es quizá el hecho de hacer abstracción de esta distinción entre lo que es repetición simple y la repetición compleja lo que ha llevado a tantos teóricos del serialismo —particularmente en sus orígenes— a identificar la transformación temática con la repetición (empobrecedora por mecánica) y el proceso de evolución de un motivo con la diferencia (fértil por compleja). Cabría quizás analizar las posibilidades de transformación en el plano de la tonalidad a la luz de la noción de repetición compleja, sin que ello signifique en modo alguno el abogar por una regresión en el plano compositivo.

música ligera. Otra cosa es que la melodía identificada al torero haya dado pie a versiones "populares" más o menos "ligeras".

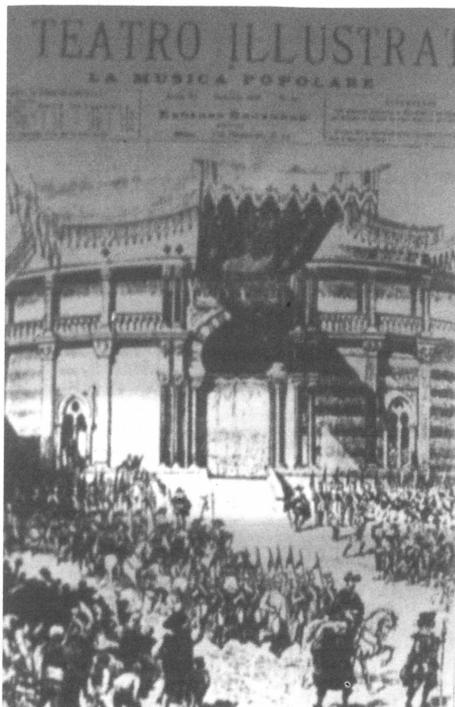


Fig. n° 30.- La cuadrilla, IV Acto, grabado de Barberis en *El Teatro Ilustrado* con motivo de la primera representación de *Carmen* en el teatro de La Scala de Milan, diciembre, 1885 (Fot. de la Bibliothèque de l'Opera, París).

Cabe, por otra parte, distinguir aquí entre popular y masivo y hacer constar que *Carmen* es una obra popular y no

necesariamente masiva ¹⁹. Con ello queremos hacer referencia a una universalidad que no responde a criterio cuantitativo sino, sin ir más lejos, al hecho de que se trata de una obra que ha conmovido tanto a los más sofisticados músicos de la época y de la actualidad como a espectadores perfectamente ajenos a la teoría y práctica musical erudita y ello en Milán como en la ciudad de Pekín (donde según parece constituye un espectáculo casi permanentemente desde hace años). Es esta convicción de que *Carmen* es una ópera popular y no masiva lo que nos mueve en defensa del canto de Escamillo en contra de lo que pudiera inducirse a partir de las palabras de Adorno. Carmen, cierto, puede gustar o no, pero lo que no se entiende, precisamente a partir de las tesis del propio Adorno, es que gustando *Carmen* no guste el canto de Escamillo. Por más que este canto fuera configurado como *aria* por exigencias ajenas al proceso compositivo, el nudo musical que lo constituye es intrínseco a la obra, la marca en los momentos cruciales de su estructura complementando el *pentagrama del amor y de la muerte* desde el preludio hasta la escena final del cuarto acto. Y, en cualquier caso, la "concesión" del autor se ha traducido en un momento tan indiscutiblemente popular —que no masivo— como complejo. Imposible concebir *Carmen* como obra total excluyendo de su ser el canto de Escamillo.

¹⁹ Tenemos en mente las lúcidas reflexiones de Agustín García Calvo sobre el tema.