

LA RECEPCIÓN INTERNA EN TRES *SÉDUCTIONS*
ESPAGNOLES DE LOUISE DOUTRELIGNE: *DON JUAN*
D'ORIGINE, *FAUST ESPAGNOL* Y *CARMEN LA NOUVELLE*

Evelio Miñano Martínez
Universitat de València

Louise Doutreligne (Roubaix, 1948) es autora de un conjunto de obras dramáticas a las que ha puesto el título colectivo de *Séductions espagnoles*, todas ellas estrechamente ligadas a la cultura hispánica¹. *Teresada'* (2007a [1987]), su primera *seducción española*, está inspirada en la vida y la obra de santa Teresa de Jesús. En *Don Juan d'origine* (2007b [1991]), a continuación, las alumnas de Saint-Cyr representan en su colegio, a escondidas de las autoridades académicas, una adaptación del *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. *Carmen la nouvelle*, tercera *seducción*, está inspirada en la famosa *Carmen* (2007c [1993]) de Mérimée, cuya dramatización se inserta en un marco parisino contemporáneo con la historia, donde se codean Clara Gazul y Joseph l'Estrange, que como sabemos son apócrifos del propio Mérimée. *Faust espagnol* (2008a [1993]), antes titulada *L'Esclave du démon*, vuelve a inspirarse en el teatro español del Siglo de Oro: un encuentro entre el profesor Amboise Toussaint Faustus y el propio Goethe en un jardín parisino de hoy en día lleva a representar una adaptación de la obra homónima de Mira de Amescua. La siguiente *seducción* de Louise Doutreligne conecta de modo diferente con la literatura española: *Signé Pombo* (2003) –cuyo título anunciado para una reedición es *Dans la peau de Franco*– es una dramatización inspirada en la novela de Manuel Vázquez Montalbán *Yo Franco*, consistente en buena parte en una autobiografía imaginaria del dictador. La serie se completa con *La casa de Bernarda Alba* (2008b), una creativa adaptación de la obra de Federico García Lorca y *La novice et le jésuite* (2009), inspirada en las *Lettres de la religieuse portugaise*, novela epistolar señera de la literatura sentimental francesa, cuya acción dramática transcurre en una “Chambre monacale d'un couvent en Espagne portugaise au XVII^{ème} siècle” (2009: 10), justificándose así

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación HUM2006-08785: “Mujeres escritoras en la literatura francesa contemporánea: claves de su emergencia y diversidad” (Ministerio de Educación y Ciencia).

su inclusión en las *Séductions espagnoles*. En conclusión, la cultura hispánica ha llegado a las obras de Louise Doutreligne por diversos caminos: creaciones inspiradas en el teatro del Siglo de Oro español enmarcadas en contextos franceses –*Don Juan d'origine, Faust espagnol*– o en el teatro del siglo XX pero sin marco –*La casa de Bernarda Alba*–; adaptación dramática de textos narrativos españoles –*Dans la peau de Franco*– o franceses de tema hispánico –*Carmen la nouvelle y La novice et le jésuite*–, a lo que debemos añadir la recreación dramática de la vida y obra de santa Teresa de Jesús en *Teresada*'.

Todas estas obras fueron escritas en francés, es decir pensando una recepción por un público no plenamente informado de la literatura y cultura hispánicas de referencia. Algunas de ellas además, mediante la conocida construcción dramática de teatro en el teatro, enmarcan tanto una representación como una recepción teatrales en su propio universo dramático. Así ocurre claramente en *Don Juan d'origine*² y *Faust espagnol*³ y, con matices, en *Carmen la nouvelle*⁴, donde se dramatiza el relato que lee el personaje de Clara Gazul o cuentan otros. También hay una recepción interna en *Carmen la nouvelle*, la de Clara Gazul lectora entre otras, aunque a diferencia de las obras antes mencionadas, esa recepción no es de una obra teatral en sí mismo sino de la dramatización de un relato novelesco. Y finalmente, en los tres casos hay una distancia cultural, y a veces temporal, entre el universo dramático que actúa a modo de marco y el enmarcado: el marco de representación del *Séducteur de Séville* es el colegio de Saint-Cyr en *Don Juan d'origine*, el de *L'Esclave du démon* es un jardín parisino actual en *Faust espagnol* y *Carmen* es leída en *Carmen la nouvelle*, aunque por la imaginaria española Clara Gazul, en un salón parisino contemporáneo de los hechos narrados por Mérimée.

Estas tres obras, aunque solo sea por su tema, llevan al público receptor de lengua francesa a la cultura española. Nuestro objetivo es estudiar cómo en esas obras se añade a la obra recreada, a modo de contexto, más información sobre esa cultura aprovechando en mayor o menor medida la recepción interna que se da en sus universos dramáticos.

² Estrenada en 1991, con dirección escénica de Jean-Luc Paliès, par la compañía teatral *Influence* en la Scène Nationale de Sénart.

³ Estrenada en 1996, con el título de *L'esclave du démon, un Faust espagnol* y dirección escénica de Jean-Luc Paliès en la Scène Nationale de Niort

⁴ Estrenada en 1993, con dirección de Jean-Luc Paliès, en la Scène Conventionnée du Perreux/Marne.

1. DON JUAN D'ORIGINE

Don Juan d'origine en su prólogo aporta elementos de la cultura española del siglo XVII que contextualizan la representación interna que las señoritas de Saint-Cyr van a hacer del *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. La obra comienza cuando Madame de Maintenon, antigua amante del rey ahora de avanzada edad y que dirige el colegio de Saint-Cyr para señoritas, está conversando con una hermana lega. Anochece y mientras la directora expone su proyecto educativo y se queja de la falta de comprensión por su labor, supone que las jóvenes, tras acabar sus tareas, se están dirigiendo a los dormitorios. Pero en cuanto se duerme, la hermana lega apaga las velas y acude al instante donde se encuentran las demás. Esta y Mademoiselle de Liancourt recitan entonces versos de las tragedias de Racine *Esther* y *Athalie*, que han representado en el colegio, pero cosechan un sonoro rechazo de parte de sus compañeras. Una de ellas, Mademoiselle de Glapion, lee entonces el título de libro que lleva escondido, *Le Séducteur de Séville*, y ante la curiosidad de las demás, aprovecha para dar algunos datos sobre su autor.

Así pues, el anuncio de la obra española que se va a representar tiene lugar dentro del universo dramático marco de dicha representación. Pero hay más: Mademoiselle de Glapion, y a continuación otras jóvenes, leen en ese mismo libro dos historias de la misma época relacionadas con el convento de San Plácido de Madrid: las supuestas visitas a su priora de una criatura extraña, *le Visiteur Extraordinaire*, que hacía que las monjas se sintieran poseídas “d'étranges malaises, prises de tremblements” (2007c: 21), así como el intento por parte de Felipe IV de seducir una hermosa monja de ese convento. La obra cuenta, de modo resumido, los hechos fundamentales de esa historia: el Rey, tras oír los elogios de Sor Margarita, consigue verla disimulando su identidad y se queda prendado de ella. Poco después, por medio de un agujero en la pared medianera penetra en la celda de la joven desde la casa colindante. Entonces contempla el cuerpo sin vida de la hermana Margarita, tumbada con un crucifijo en la mano. Se trataba de un ardid para que desistiera el rey en su empeño; sin embargo, los últimos detalles referidos en el relato nos dan a entender que el intento de seducción tuvo éxito: “Alors, Philippe plus stimulé qu'horrorifié s'avance, et sous le voile qu'il découvre, il voit onduler doucement la poitrine en soupirs réguliers...” (2007b: 21-22). La conversación entre las jóvenes finaliza con la alusión a don Juan de Tarsis, Conde de Villamediana, como uno de los posibles modelos históricos del personaje de don Juan.

Las referencias a las historias ligadas al Convento de San Plácido y a los posibles modelos históricos de don Juan contribuyen pues a contextualizar la obra en la cultura española, aunque otra cosa es que todas esas referencias

tengan la misma fiabilidad histórica. En la obra de don Gregorio Marañón *Don Juan* (1958 [1940]) encontramos referidos todos esos hechos, por lo que es muy probable que sea la fuente directa o indirecta en que se ha inspirado la autora. La figura del *Visiteur Extraordinaire* remite sin duda al misterioso demonio llamado el *Peregrino Raro* con el que supuestamente tuvo conversaciones la priora del convento, en tiempos de contagio de la institución por la secta de los alumbrados (Marañón, 1958: 30-32). La historia de seducción de una monja por el Rey remite, abreviado y con algún cambio importante como el inmediato descubrimiento del engaño por el monarca, al anónimo papel titulado *Relación de todo lo sucedido en el caso de la Encarnación Benita que llaman de San Plácido*, que resume Marañón (1958: 52-59) y al que no concede fiabilidad (1958: 59-61), pese a que se difundiera por el extranjero con bastante éxito. Finalmente en la misma obra de Marañón se defiende la idea de que la emoción de sucesos protagonizados por don Juan de Tarsis, sin afirmarse por ello que Tirso lo copiara en don Juan, “tuvo que contribuir a la creación de su personaje inmortal” (1958: 112).

Ciertamente hay un hecho absolutamente anacrónico en la creación dramática francesa: esas historias son leídas por las jóvenes en el mismo libro donde figura la obra de Tirso, algo más que improbable en los años en que se desarrollan los acontecimientos en Saint-Cyr. Un anacronismo que, no obstante, no le quita fuerza dramática a la obra sino que permite proyectar la recepción de esa información por el público en la recepción interna –esto es, dentro del universo dramático– por las jóvenes que escuchan la lectura de esas historias. De manera que la aportación de elementos contextuales al público, en principio de lengua francesa, ha quedado inserta en el universo dramático de la obra.

Dos universos dramático coexisten en *Don Juan d'origine*: el que funciona como marco –las jóvenes de Saint-Cyr representando– y el enmarcado –una adaptación del *Burlador de Sevilla*–. Resulta llamativa la frecuencia con la que el universo marco se manifiesta en la obra: lejos de limitarse a una cortina que se corre para darnos a ver la historia de don Juan, está presente desde el principio hasta el final. Así, es frecuente que las jóvenes se vistan de personaje mientras otras leen las acotaciones o introducen la representación de una escena del *Burlador de Sevilla* (2007b: 27, 101); puede ocurrir que incluso lo sigan haciendo cuando ya se ha iniciado la representación de la obra enmarcada (2007b: 43). Además, Mademoiselle de Glapion actúa a menudo como directora de escena y actriz, con carácter autoritario, atribuyendo papeles y representando las acotaciones del *Burlador de Sevilla* antes de dar paso a la actuación (2007b: 25); y de hecho llega incluso a estallar un conflicto entre ella y la hermana lega al reprocharle esta que siempre encarne los personajes reales

(2007: 51). El epílogo de la obra, finalmente, también es un retorno al universo dramático marco: se desata una tormenta en Saint-Cyr cuando concluye el *Séducteur de Séville* que despierta de su sueño a Madame de Maintenon, la cual ha desempeñado somnámbula el papel del Comendador. Está inquieta, pues sale de una pesadilla, pero la hermana lega consigue tranquilizarla diciéndole que las jóvenes van a acabar de leer en español para hacerlo en inglés. Madame de Maintenon se duerme entonces repitiendo mientras ríe un enigmático “God save the Queen!” (2007b: 160).

Hay además dos elementos que hacen este encuadre dramático absolutamente irrealista. Por una parte, el modo en que Madame de Maintenon participa en la representación: desempeña el papel del Comendador somnámbula, sin saberlo pues (2007b: 52), tal y como la hermana lega lo ha propuesto después de discutir con Mademoiselle de Glapion sobre la asignación del papel de Rey. Por otra, el paso inmediato de la lectura a la representación sin que haya habido ensayo alguno: de hecho, a menudo el libro aparece en escena pasando de mano en mano e incluso se lee en él alguna acotación (277b: 27, 35, 41, 43 85, etc.). Como consecuencia de ello no sabemos muy bien que lugar asignarle al universo dramático marco: ¿es realmente una representación dramática, lo que implica que la fábula ha obviado los ensayos necesarios, o se trata de una dramatización irreal de la lectura colectiva que están haciendo las jóvenes de la obra pasándola de mano en mano? Cuestión difícil de responder que acentúa el carácter inexplicable del teatro, y más aún del teatro en el teatro.

La inclusión de una representación dentro de otra representación dramatiza una recepción teatral interna en la que, a continuación del prólogo donde las jóvenes escuchaban la lectura del libro, se sigue proyectando el público real. En efecto, queda claro que, como si tratara de teatro por el placer del teatro, las mismas jóvenes son actrices y público a la vez. Las acotaciones son especialmente aclaradoras en este sentido cuando tratan de las *petites filles* que participan en la representación: ayudan a vestir lo actores (2007b: 35), se encargan de los decorados (2007b: 85), asumen los papeles secundarios –como el de guardias reales (2007b: 98)– e incluso se dirigen a ellas los actores como si fueran el público:

Entre Mlle d'Angeau, habillée en valet Ripio. Le valet regarde à droite, à gauche, et d'un seul coup avise le public ou les petites.

RIPIO: Je suis Ripio, vous vous souvenez? Le valet du duc Octave... À Naples... Il vient d'arriver à Séville comme vous le savez, chez notre Grand Roi. Je l'attends, ici c'est une rue de Séville... Et je fais les cent pas. (2007b: 67)

Esta acotación es altamente significativa: indica que en la mente de la autora esas jóvenes son receptoras de la obra, dentro de la ficción dramática, paralelamente al público real, algo que la puesta en escena puede poner de manifiesto en las múltiples apariciones de esos personajes que hemos indicado.

En consecuencia, la recepción real del público se proyecta en una recepción interna del *Burlador del Sevilla* por las jóvenes de Saint-Cyr, que ellas mismas representan. Y de hecho el autor ha insistido en que esa recepción, a pesar de lo misteriosa que pueda parecer, sea muy visible a lo largo de la obra. Sin embargo, frente a la recepción interna de la lectura en el prólogo que informaba sobre la cultura española del contexto de la obra, la representación enmarcada del *Séducteur de Séville* no añade más elementos hispánicos a los que le proporciona su fuente, limitándose a poner de relieve, con una aura de misterio e irrealidad, la complejidad que hay en la puesta en escena de toda obra. Pero, eso sí, haciendo viajar el público a la España del Siglo de Oro.

2. FAUST ESPAGNOL

Faust espagnol se inspira en *El Esclavo del demonio* de Mira de Amescua. Del mismo modo que en la obra anterior, el universo dramático se descompone en dos niveles: el marco de la representación y la fábula dramática representada. Sin embargo, en contraposición a *Don Juan d'origine*, la autora ha alejado en el tiempo ambos niveles dramáticos. El universo dramático marco se corresponde con el París de nuestros días: el profesor Amboise Toussaint Faustus, que está escribiendo un tratado sobre *le démonique y le démoniaque*, espera en un parque de la ciudad, junto a su seductora secretaria Angelia Lucero, la llegada de un misterioso interlocutor con el que tiene una cita. Este no es sino el propio Goethe, procedente de los cielos, que ha querido ponerse en contacto con el profesor antes de que su tratado incluya demasiadas sandeces (2008a: 21). Los dos cuadros dramáticos del prólogo son además reveladores de otra diferencia importante con *Don Juan d'origine*: el marco de la representación es aquí absolutamente irrealista y fantasioso pues mezcla en el París de nuestros días los vivos y los muertos —el profesor Faustus con Goethe—, con la compañía añadida del personaje silencioso de Plácido, descrito en las acotaciones como ángel de la guarda de Goethe o una especie de bienaventurado mudo (2008a: 11). Ahora bien, del mismo modo que en *Don Juan d'Origine*, el marco de la representación interna permite a la autora proporcionar información sobre sus fuentes y, por ende, sobre la cultura española en que se ha inspirado. Así, continuando con el irrealismo fantasioso del comienzo, Goethe informa que convive en los cielos, donde la ocupación habitual es hacer teatro, con

Calderón, que ya conocía pues recuerda que su famoso Fausto está inspirado en el *Mago prodigioso* del autor español. Sin embargo Calderón le ha hecho saber algo más en relación con sus fuentes:

GOETHE: (...) Et voilà Calderón lui-même me faisant lire la pièce de son prédécesseur, l'incroyable évêque andalou de Guadix, ce merveilleux Mira de Amescua, me faisant lire donc sa pièce...

ANGELIA: *El esclavo del demonio!* (2008a: 26)

De este modo, la autora ha vuelto a utilizar el universo dramático marco para aportar al público una información esencial sobre los precedentes en la literatura española del *Fausto* de Goethe. Y al momento, mientras acaba la conversación, Goethe empieza a vestirse de Marcelo, el padre en la obra, y el profesor Faustus de don Gil, quien venderá su alma al demonio, produciéndose así el tránsito al universo dramático enmarcado.

El universo dramático marco mantiene su presencia de modo diferente a como lo hace en *Don Juan d'origine*. En primer lugar, tres personajes fundamentales de *L'Esclave du démon* se enuncian con una doble identidad que pone de manifiesto su pertenencia a los dos universos dramáticos. Así, el Goethe del prólogo pasa a ser el Goethe/Marcelo de *L'Esclave du démon*, el doctor Amboise Toussaint Faustus Faustus/Don Gil y Angelia el demonio andrógino Angelia/Angelio. Además, otro personaje es exactamente el mismo en ambos universos: Plácido, que acompaña al principio a Goethe en el jardín parisino con una maleta repleta de vestidos para los actores y después aparece, siempre silencioso, en varias ocasiones en *L'Esclave du démon*. De hecho, el comentario que hace Goethe al principio de la obra sobre Angelia Lucero –“Cette jeune femme au regard brillant ne me dit rien qui vaille... Prenez-y garde!... Cher maître...” (2008b: 19)–, llamada después “doux ange au regard terrifiant”, capaz de adivinar qué obra de Mira de Amescua se va a representar (2008b: 26), el hecho mismo de su brusca desaparición en el epílogo (2008b: 123) y las palabras finales de Faustus –“Nul n'aurait pu reconnaître en elle le démon! Angela, au doux prénom d'ange!” (2008b: 119)”– sugieren que también es un mismo personaje en ambos universos dramáticos.

El universo dramático marco se manifiesta además claramente en una escena VI de la segunda jornada: Faustus y Goethe, después del episodio de pacto con el demonio, conversan y descansan mientras el primero recuerda una anécdota ocurrida con el actor Becker antaño en una representación de *Wallenstein* (2008b: 79). Y finalmente, también se regresa al universo marco en el epílogo, donde Goethe aporta más información sobre Mira de Amescua –los espectáculos organizados para el Rey, su envidia de Lope, Tirso y otros– y

muestra sus discrepancias con la obra del autor español por la misoginia que pone de manifiesto contraponiendo el destino de sus dos grandes pecadores Lisarda y don Gil. Todo ello acompañado con acusaciones contra las instituciones de la Iglesia (2008b: 120), para acabar exponiendo la distinción entre lo *démonique* –lo que no puede explicarse por la inteligencia o la razón, como la aparición misma de Goethe en un jardín de París hoy en día– y lo *démoniaque* –lo unilateralmente negativo (2008b: 121-122)–. A lo que se suma un elogio de los autores dramáticos españoles del Siglo de Oro, *démoniques* y no *démoniaques*:

On croit les choses de la science et de l'art uniquement terrestres! Mais qu'on essaie seulement de produire avec des forces humaines quelque chose qui puisse se comparer aux créations de... ces Espagnols par exemple! Ils ont dépassé la commune mesure voilà, et ont été divinement doués! (2008b: 121-122)

Así pues, *Faust espagnol*, además de informar sobre la cultura española en su prólogo y epílogo, es una lectura particular del *Esclavo del demonio* de Mira de Amescua⁵, a la vez que un tributo de la autora al teatro clásico español, al que invita los espectadores con sus elogios.

Frente a *Don Juan d'origine*, la presencia de la recepción interna de la obra enmarcada es aquí más discreta. El doctor Faustus, Goethe y Angelia Lucero representan *L'Esclave du démon* pero no lo hacen para nadie en concreto en el universo dramático marco salvo para ellos mismos como pone de manifiesto la indicación de su doble identidad de personaje mientras desempeñan sus papeles. De ahí otra diferencia importante entre ambas obras: en *Don Juan d'origine* todas las actrices eran estudiantes de Saint-Cyr, con el añadido de su directora somnámbula; en cambio, en *Faust espagnol* únicamente Marcelo, don Gil y el demonio Angelio son a la vez personajes del universo dramático marco. Aún así, el público receptor real puede proyectar su recepción en la del doctor Faustus en la medida en que este, dentro de su universo dramático, es informado sobre la cultura española como ellos por Goethe. Y finalmente, como en *Don Juan d'origine*, el paso de universo dramático marco a la representación enmarcada se tiñe de irrealismo y fantasía: Goethe y Faustus se visten de Marcelo y don Gil respectivamente y comienzan a actuar sin haber

⁵ Ciertamente la distancia crítica con la obra española inspiradora no se manifiesta de forma tan clara en *Don Juan d'origine*. Ahora bien, el hecho de que el papel del Comendador –que arrastra don Juan a los infiernos y es por lo tanto el brazo de su condenación– sea desempeñado por Mme de Maintenon, es decir el personaje burlado por las jóvenes, pues representan la obra haciéndole creer que están dormidas, también es revelador de una distancia crítica con la obra de Tirso.

ensayado juntos e incluso, en el caso del segundo, sin haber leído *El Esclavo del demonio*. Lo cual refuerza la magia en sí del teatro en el teatro.

3. CARMEN LA NOUVELLE

Carmen la nouvelle, inspirada en la famosa *Carmen* de Mérimée, contiene como es lógico numerosas referencias a la cultura hispánica. Sin embargo, Louise Doutreligne no solo ha mantenido en su obra las proporcionadas por su fuente sino que las ha incrementado añadiendo, a modo de ejemplo, la presentación del personaje imaginario de Clara Gazul, cuyos origen y avatares en España son contados en los cuadros dramáticos iniciales de la obra (2007c: 13-16), o las coplas populares que se cantan en escena. La clara intención de dar una tonalidad hispánica queda patente en acotaciones como la que sigue al asesinato de Carmen, cuyo cuerpo queda enlazado a don José: “On devrait avoir la représentation d’un tableau espagnol à plusieurs plans” (2007c: 150) o en la mera incorporación a la acción dramática de referencias, explicaciones y traducciones presentes tanto en el relato de Mérimée como en sus notas a pie de página. De hecho la autora pone de manifiesto la importancia de esas notas en su dramatización cuando el personaje de Clara Gazul lee el manuscrito de *Carmen* y, en un momento dado, se fija en ellas:

CLARA: Ah, il y a une petite note en bas de page... (*Elle lit la note en souriant*)
maquils : bâtons ferrés des Basques !...
JOSEPH: C’est pour les lecteurs français ! (64)

De ahí que buena parte de las aclaraciones que aporta el texto dramático se correspondan con las notas que Mérimée destinaba al público francés.

Por otra parte, la obra de Mérimée ya daba una visión plural de la cultura española en la medida en que se refería explícitamente a gitanos y vascos- navarros –recordemos que *Carmen* ha sido criada por los gitanos pero es de origen navarro, como el propio don José–, lo cual aumentaba la distancia cultural con el público francés y hacía más exótica su historia. Louise Doutreligne ha mantenido en su creación dramática esa pluralidad cultural, así como palabras de las tres lenguas que ya aparecían en el original: caló, euskera y español. Esta presencia de palabras y a veces frases en otras lenguas recibe un tratamiento dramático particular en la obra de Louise Doutreligne ya que en ocasiones no son traducidas pero en otras sí lo son, e incluso comentadas, por diferentes personajes.

Las referencias a la cultura gitana son numerosas en *Carmen la nouvelle*. Ya lo eran en la obra de Mérimée, por medio de aclaraciones en el propio

relato, notas a pie de página y un capítulo final, una vez acabada la historia, a modo de breve ensayo sobre el pueblo gitano. De hecho, el epílogo de la obra teatral, donde conversan Clara Gazul y Joseph, recoge las etimologías propuestas en ese capítulo de Mérimée para las palabras francesas *romanichel* y *frimousse* (2007c: 151-152). El capítulo final y el conjunto del relato han sido necesariamente abreviados en la adaptación dramática, por lo que, por obligada proporcionalidad, se han podido perder en la obra teatral algunas referencias o aclaraciones sobre esta cultura. Cabe señalar sin embargo que, al menos en un caso, la autora dramática ha añadido una explicación al relato de Mérimée exponiendo, en palabras de Navarro, lo que entienden los gitanos por *les affaires d'Égypte*: “Les gitans appellent *les affaires d'Égypte* leurs activités illégales” (2007c: 114). Sin duda, la autora no ha tenido la misma percepción que Mérimée sobre la inteligibilidad de esta expresión para el público francés, prefiriendo aclararla en escena. Pero este fenómeno también se aprecia en sentido inverso cuando es, por el contrario, la autora dramática quien no incorpora una aclaración de Mérimée. Así, mientras que el novelista francés explica con una nota la palabra *majari* empleada por Carmen –“Va mettre un cierge devant ta majari, elle l’a bien gagné !” (2007c: 92)–, la autora no hace nada al respecto, considerando probablemente que el contexto basta para que su público entienda que con esa palabra la gitana se refiere a la Virgen.

De hecho, palabras y expresiones del idioma caló que se han mantenido en la adaptación teatral son tratadas de esas dos formas: no han sido traducidas aquellas que resultan muy conocidas y se pueden deducir del contexto –como *romi* (2007c: 92), *payllo* (125), *calli* (2007c: 147)–, y sí lo han sido otras menos conocidas. Estas traducciones dan lugar a veces a curiosas transiciones entre las diferentes coordenadas espacio-temporales de la obra: así, no es raro que las palabras pronunciadas por Carmen sean traducidas e incluso comentadas al instante por personajes como Joseph o Navarro, situados en otro momento y lugar de la historia:

CARMEN: (...) Ne devrais-tu pas être content d’être le seul qui se puisse dire mon minchorrô ?

JOSEPH: Mon minchorrô... mon amant non ?

NAVARRO: Plutôt mon caprice. (*Joseph note dans un petit carnet noir*) (2007c: 119)

En este fragmento Carmen se encuentra en unas coordenadas espacio-temporales diferentes de las de Joseph y Navarro. Los dos hombres se encuentran en la cárcel, pues el escritor ha venido a visitar a Navarro –que no es otro que el propio don José tiempo después– mientras espera su ejecución, en tanto

que Carmen se sitúa en un momento anterior de la historia, cuando intentaba engañar a un oficial inglés. Y sin embargo, las aclaraciones y comentarios a las palabras de Carmen se producen en la cárcel, lugar de enunciación del relato dramatizado en el que se encuentra la gitana⁶.

Este tratamiento dramático es característico de los proverbios gitanos que se pronuncian en escena y que Mérimée traduce en sus notas a la novela. Todos ellos son traducidos en la obra teatral por personajes de las mismas u otras coordinadas espacio-temporales dramáticas. Navarro conversando en la cárcel con Joseph enuncia el proverbio gitano “Sarapia sat pesquital ne punzava” aportando al instante su traducción “Gale avec plaisir ne démange pas” que Joseph anota al instante (2007c: 105)⁷. Carmen, insultando a don José, le espeta “Or esojié de or nasichislé, sin chismar lachinguel!”, traducido por Navarro, que es el mismo don José pero tiempo después cuando aguarda su ejecución en la cárcel: “La prouesse d’un nain, c’est de cracher loin”⁸. Curiosamente, en este caso Carmen añade una traducción ligeramente diferente desde sus coordinadas espacio-temporales dramáticas: “Tu es comme le nain qui se croit grand quand il a pu cracher loin!”, que Joseph, situado en las mismas coordinadas que Navarro, anota en su cuadernillo (2007c: 125).

También encontramos referencias a la cultura vasco-navarra que se han mantenido en la creación dramática francesa como la aclaración de la expresión “Navarro fino” o la alusión a san Ignacio de Loyola como paradigma del “terrible caractère basque” (2007c: 124-125). No faltan algunas palabras y expresiones en euskera que contribuyen al plurilingüismo de la obra: “Baï yauna”, pronunciada por Navarro y traducida por Joseph en las mismas coordinadas espacio-temporales (2007c: 72); “Laguna, ene bihotsarena...”, “baratcea” (2007c: 73) o “Agur laguna”, pronunciadas por Carmen dirigiéndose a don José, y traducidas por Navarro en otras coordinadas. En estos casos la autora ha procedido pues a dramatizar las notas explicativas de Mérimée, provocando curiosas interferencias entre diferentes coordinadas espacio-temporales dramáticas⁹.

⁶ Encontramos el mismo fenómeno con las expresiones “ustilar as pastesas” (2007c: 103) y “lillipendi” (2007c: 132).

⁷ El proverbio final que pronuncia Navarro antes de su ejecución –“En retudi panda nasti abela macha”– recibe el mismo tratamiento, traducido por el mismo personaje –“En close bouche, n’entre point mouche”– y anotada al instante por Joseph en su cuaderno (200c: 153).

⁸ El proverbio “Len sos sonsi abela pañi o reblendañi terela” también es pronunciado por Carmen a don José y traducido en otras coordinadas espacio-temporales por Navarro: “Rivière qui fait du bruit a de l’eau ou des cailloux” (2007c: 136).

⁹ No es el objeto de este trabajo indagar sobre la corrección de las palabras y expresiones en caló o euskera y sus traducciones aportadas por Mérimée y dramatizadas por Louise Doutreligne.

Louise Doutreligne ha mantenido numerosas alusiones de Mérimée a la cultura española, incorporando también las notas explicativas de este último. Destacan las referencias a productos típicos de algunas regiones y desconocidos seguramente por el público francés que no conociera España como los panes de Alcalá (2007c: 79), las yemas, el turrón (2007c: 88) o la horchata de chufas, siempre acompañados por su traducción o explicación (2007c: 102). La autora añade además una referencia literaria cuando Joseph, en la dramatización enmarcada, indica que va a pasar la noche en la “venta del Cuervo”: en ese momento se despiertan los recuerdos literarios de Clara, la cual está leyendo la novela en el universo dramático marco:

CLARA (*Passionnée, se tourne vers le public et traduit.*) L'auberge du corbeau !
L'auberge de la campagne espagnole... La Venta... comme dans Cervantès
quoi ! (*Elle se retourne vers la scène.*) Pardon ! (*Elle fait signe aux acteurs de
poursuivre.*) (2007C : 25)

Así pues, la alusión a la venta del Cuervo despierta los recuerdos literarios cervantinos de Clara Gazul que se dirige directamente al público, interrumpiendo por un momento el desarrollo del universo dramático enmarcado en que se está transformando su lectura.

Palabras, expresiones y frases en español aparecen con cierta frecuencia en la obra, a menudo sin traducción¹⁰. Por lo general o bien el contexto es aclarador o bien se trata de palabras y expresiones que, con toda probabilidad, el público francés ya ha escuchado e incluso comprende. Así, nos encontramos con *partido* –“Je suis du partido de Montilla” (2007c: 23)–, *gitana* –“ma chère gitana... vos yeux ont une expression...à la fois voluptueuse et farouche (200c: 46)–, *gitanilla* –“Voilà la gitanilla” (2007c: 66), *presidio* –“Elle vient de faire échapper son rom qui était au presidio” (2007c: 107) etc. Hay casos incluso de textos más largos en español: “Oh, ma Carmencita, ma petite gitanilla, amor de mis ojos, adoración de mi vida” (2007c: 138), “A la plaza de toros!” (2007c: 138), que no aparecen en la obra de Mérimée. En algunos casos, sobre todo cuando las palabras o expresiones están muy ligadas a circunstancias históricas y culturales españolas, la autora ha optado por insertar en la acción dramática su traducción o explicación: así ocurre con el calco francés *être en chapelle* de la expresión española *estar en capilla* (2007c: 55), *les écrevisses*, designación metafórica de los soldados ingleses debido al color de sus uniformes (2007c: 115), o con el debate entre Navarro y Joseph sobre la traducción más correcta

¹⁰ Louise Doutreligne, a modo de ejemplo, utiliza la palabra “nevería” –“Il serait peut-être ridicule de se faire tirer la bonne aventure dans cette neveria non ?” (2007c: 47), obviando la traducción del término que hace Mérimée.

de la expresión “Mañana será otro día” (2007c: 87). Sin duda, por medio de esta presencia directa de la lengua española en escena, en particular cuando no es acompañada por una traducción, se refuerza el viaje del público a otro país y otra cultura. El hecho mismo de que algunas de esas palabras resulten extrañas y puedan no ser comprendidas por el público francés –como podría ser el caso de *partido* o *nevería*– puede también contribuir a reforzar el carácter novedoso para ese público de la cultura a donde les lleva la obra.

Ahora bien, *Carmen la nouvelle* se diferencia de la obra de Mérimée en este ámbito por la coplas populares que contiene, destinadas al canto como indican las acotaciones que las acompañan. Habiendo llevado Joseph a su habitación, tras el primer encuentro fortuito, Carmen le canta dos coplas, que el francés traduce al instante: “Son tus labios dos cortinas carmesí”, y “Átame con un cabello” (2007c: 47-48)¹¹. Más adelante, tras los placeres del amor, mientras toca las castañuelas y se va desnudando, Carmen canta la copla “Es tanto lo que te quiero” a don José, que Navarro –es decir el propio don José pero en coordenadas espacio-temporales posteriores mientras aguarda en prisión su ejecución– traduce (2007c: 123-124)¹². El mismo Navarro, desde esas mismas coordenadas, traduce poco después las coplas que canta el Dancaire en otras coordenadas acompañándose con la guitarra: “Envidia tengo a la tierra” y “Es tu querer como el toro” (2007c: 127-128)¹³. Y finalmente, en los momentos previos a su muerte, Carmen vuelve a cantar dos coplas, traducidas del mismo modo que las anteriores: “Tengo una pena, una pena” y “Todos los hombres cuando nacen” (2007c: 145 y 148)¹⁴. La presencia de estas coplas en escena acentúa sin duda alguna el carácter exótico, popular y español del universo dramático de *Carmen la nouvelle*, obra menos musical obviamente que la *Carmen* de Bizet pero mucho más que la de Mérimée.

En conclusión, Louise Doutreligne ha mantenido las referencias culturales de su fuente, con una especial insistencia en la presencia de la lengua española e incluso las ha aumentado en particular mediante las coplas populares cantadas en la escena. Y además, como veremos a continuación, ha sacado provecho de la recepción interna del relato dramatizado para aportar explicaciones o traducciones a esas referencias.

El universo dramático de *Carmen la nouvelle* tiene una estructura compleja, en la que sin duda reside uno de sus mayores atractivos. Se divide en un primer

¹¹ La primera recogida por Fermán Caballero (1866: 158), la segunda por Fernando Rodríguez Marín (2005[1882]: 229).

¹² Recogida por Francisco Rodríguez Marín (2005[1882]: 209).

¹³ Ambas recogidas por Francisco Rodríguez Marín (2005[1882]: 163 y 278).

¹⁴ Ambas recogidas por Francisco Rodríguez Marín (2005[1882]: 243 y 350).

nivel entre un universo marco –el salón parisino donde Clara Gazul lee el manuscrito de *Carmen* que le acaba de entregar Joseph– y otro enmarcado –el que corresponde a la dramatización de la fábula narrativa y se sitúa por lo tanto en España–. Antes del comienzo de esa dramatización propiamente dicha, el prólogo, cuya acción se desarrolla en el universo marco de un salón parisino, ha aportado información sobre el contexto general, de modo parecido a *Don Juan d'origine y Faust espagnol*, con la diferencia de que aquí se centra no propiamente en la cultura española sino en el personaje imaginario de Clara Gazul que, como sabemos es un apócrifo de Mérimée (2007: 12-16). Este universo dramático marco se manifestará a lo largo de la obra cada vez que Clara –cuando no encarna el personaje de Carmen– aparezca leyendo el libro y, sobre todo, en el epílogo dramático, donde Joseph le dirige unas palabras tras finalizar la lectura del manuscrito en el mismo lugar donde comenzó (2007c: 155-156).

En consecuencia, a lo que asistimos en primer lugar como espectadores es a la dramatización de la lectura de un relato. Ahora bien, esa dramatización y recepción lectora contienen otras en su interior, responsables de un entrecruzamiento de niveles de ficción teatral que, como decíamos, intensifican la magia del teatro. Así, el universo dramático enmarcado se convierte a su vez en marco cuando el propio Joseph lee al monje Dominicó de Córdoba la parte de su relato relativa a su primer encuentro con Carmen, lectura que a su vez da paso a la dramatización de la fábula novelesca (2007 c: 41-43). Curiosamente pues, una lectura en el universo enmarcado, resultado de la dramatización de otra lectura en el universo marco, conduce a la dramatización de la misma fábula narrativa. Es más, dentro del relato dramatizado, el personaje de Navarro –que es el mismo don José aguardando su ejecución en la celda– le cuenta a su vez su historia a Joseph, autor de la novela, cuando este lo visita en ese lugar (2007c: 62). Y esa historia, que pasa a dramatizarse, no es sino la de *Carmen*. Es decir, el relato que se dramatiza no solo es escrito –lectura de Clara Gazul o del propio Joseph– sino también oral. Y aún más, se llega a producir una curiosa inversión en los niveles de la ficción cuando los papeles de Navarro y don José se invierten: don José, personaje de la fábula dramatizada que corresponde al relato que cuenta Navarro, es entonces quien le cuenta su propia historia a Navarro (2007c: 77).

Así pues, en *Carmen la nouvelle* se dramatiza un mismo relato tanto leído en el universo marco como leído y contado en el universo enmarcado, tanto leído por la lectora Clara Gazul y su autor Joseph como contado por los personajes de la misma historia, don José y Navarro que, además, no son sino el mismo personaje en momentos diferentes de su vida. La recepción externa se proyectaba con cierta estabilidad en la recepción interna de *Don*

Juan d'origine –las mismas jóvenes que actúan y, en particular, las pequeñas– o de *Faust espagnol* –los tres personajes con doble identidad: Faustus/don Gil, Goethe/Marcelo, Angelia/Angelio–; en *Carmen la nouvelle* sin embargo esa proyección es laberíntica pues los actos de recepción interna son múltiples, están situados en distintos niveles de la ficción teatral, con extrañas relaciones entre ellos, y corresponden tanto a la lectura como a la escucha de un mismo relato. Para mayor complejidad, su superponen en ocasiones voces narrativas pertenecientes a universos dramáticos diferentes. Así, la obra comienza con la lectura conjunta de *Carmen* por Clara y su autor hasta que este se separa de su compañera y pasa al universo enmarcado interpretando su propio personaje en el relato (2007c: 21). Más llamativas resultan aún las superposiciones de voces de Clara y Navarro, situados en coordenadas diferentes y siendo el segundo personaje del relato que lee la primera (2007c: 64), e incluso de don José y su doble Navarro, el primero encarcelado por haber ayudado Carmen a escapar y el segundo, tiempo después, en capilla apurando sus últimos días de vida, siendo además el primero personaje del relato del segundo (2007c: 78).

La información y aclaraciones sobre la cultura española, destinadas en última instancia a la recepción externa, están íntimamente ligadas a esa compleja estructura de universos y recepciones enmarcadas. En primer lugar el prólogo y el epílogo dramáticos aportan información complementaria: el uno sobre el personaje Clara Gazul y el otro, inspirándose en el capítulo final de la obra de Mérimée, sobre el pueblo gitano. Ciertamente, las aclaraciones de aspectos de la cultura española y las traducciones de palabras y expresiones, ya sean en caló, euskera o español, se pueden producir en un mismo universo dramático. Así, el propio Joseph aclara qué son los *zorricos* tras haberlos nombrado (2007c: 28), Navarro él mismo pronuncia un proverbio en caló y lo traduce al instante (2007c: 105), el monje Dominicó utiliza la expresión calcada del español *être en chapelle* y explica su origen a Joseph o la propia Clara lee la nota explicativa del manuscrito sobre la palabra *maquila* que acaba de leer (2007c: 64). A veces es otro personaje, situado en las mismas coordenadas, quien aporta la traducción: Carmen, que ha llevado Joseph seducido a su habitación para desvalijarlo le canta dos coplas que él mismo traduce al instante (2007c: 47-48). Sin embargo, también es frecuente que la aclaración o traducción, a veces acompañadas por el gesto de Joseph tomando nota en su cuadernillo, se produzcan en otras coordenadas espacio-temporales, poniéndose así de relieve la compleja estructura de este universo dramático. De modo casi sistemático en estos casos la aclaración o traducción se sitúa en la celda de Navarro, acompañado por Joseph, en tanto que lo aclarado o traducido se sitúa en la dramatización del relato de Navarro, es decir en un pasado objetivo en relación con el acto de enunciación de ese relato. Así,

Carmen le ofrece la piedra mágica llamada *barlachi* a don José para que le permita escapar, pero es Navarro en la celda quien aporta información sobre ese objeto a Joseph (2007c: 71-72); Carmen pronuncia palabras y expresiones en vascuence a don José y es Navarro quien las traduce en el lugar indicado a su visitante francés (2007c: 73); don José cuenta cómo el carcelero le entrega un día un *pain d'Alcalá* y son Navarro y Joseph quienes exponen en el lugar de siempre las particularidades de ese pan (79). Esta interferencia entre diferentes coordenadas dramáticas se observa también en las coplas que canta Carmen a don José o sola y que Navarro traduce en su celda (2007c: 123, 145, 148). En ocasiones la traducción no es única sino que Navarro y don José dan cada uno la suya, como ocurre con la expresión *minchorró* (2007c: 119) o el proverbio traducido “La prouesse d’un nain, c’est de cracher loin” por el primero y “Tu es comme le nain qui se croit grand quand il a pu cracher loin” por el segundo (2007c: 125). Y finalmente hay un caso de inversión que es clara muestra de la compleja estructura de este universo dramático:

LE DANCAIRE (*Il chante*): Envidia tengo a la tierra
y también a sus gusanos
que se tienen que comer
ese cuerpo tan gitano.

NAVARRO: Je suis jaloux de la terre
Et jaloux aussi des vers
Qui auront sous les dents
Ce corps si gitan !

JOSEPH: Oh, connaissez-vous celui-ci, il est tout à fait pour vous :
Tel le taureau est ton amour
Où on l’appelle il court
Et le mien est comme la pierre
Qui reste où on l’a mis en terre.

NAVARRO: Oh oui !

NAVARRO et LE DANCAIRE: Es tu querer como el toro
que donde llaman va
y el mío como la piedra
donde la ponen se está. (2007c: 127-128)

La copla cantada por el Dancaire en el pasado cuando esperaban al oficial inglés engañado para desvalijarlo, es traducida por Navarro en su celda, tiempo después. Acto seguido, la traducción de otra copla por Joseph encuentra su versión original simultáneamente interpretada por Navarro, en su celda con Joseph, y por el Dancaire, en el pasado y en la dramatización del relato que Navarro cuenta a su visitante.

En conclusión, *Carmen la nouvelle* aporta menos información que *Don Juan d'origine* o *Faust espagnol* sobre la cultura hispánica a la obra en que se inspira, pero inserta esa información en una estructura de universos y recepciones dramáticas más compleja que en aquellas obras. Y de este modo, haciendo que se confundan e interfieran los universos dramáticos, intensifica la magia teatral.

4. CONCLUSIÓN: UNA SEDUCCIÓN ESPAÑOLA

Louise Doutreligne ha acertado, en nuestra opinión, con el título que ha dado al conjunto de estas obras. Su interés por la cultura española ha ido más allá de los textos en que se ha inspirado aportando datos, información complementaria e incluso, como se ve claramente en el epílogo de *Faust espagnol*, sus reflexiones sobre esas obras y su cultura. Se trata pues de una seducción, una poderosa atracción, no reñida con la lucidez y el examen crítico si es necesario. Y por otra parte, ha utilizado la estructura dramática de teatro en el teatro, bien conocida por el barroco español, para insertar esas aportaciones en el universo dramático de sus obras, aunque no siempre en la misma proporción o del mismo modo. Ciertamente, con este trabajo no hemos desvelado todas las claves de esa seducción: queda ahora por adentrarnos en el resultado de su redramatización de las fuentes españolas –*Don Juan d'origine*, *Faust espagnol*– y su dramatización de la fuente francesa de tema español –*Carmen la nouvelle*, ampliando el estudio a las otras obras de la serie–. Solo así podremos llegar, si cabe, al fondo de esta seducción.

BIBLIOGRAFÍA

- Caballero, F. (1866). *Cuentos y poesía populares andaluces*. Leipzig.
- Doutreligne, L. (2003). *Signé Pombo*. París: Éditions de l'Amandier.
- Doutreligne, L. (2007a [1987]). *Teresada'*. París: Éditions de l'Amandier.
- Doutreligne, L. (2007b [1991]). *Don Juan d'Origine*. París: Éditions de l'Amandier.
- Doutreligne, L. (2007c [1993]). *Carmen la nouvelle*. París: Éditions de l'Amandier.
- Doutreligne, L. (2008a [1993]). *Faust espagnol*. París: Éditions de l'Amandier.
- Doutreligne, L. (2008b). *La casa de Bernarda Alba*. París: Éditions de l'Amandier.
- Doutreligne, L. (2009). *La novice et le jésuite*. París: Éditions de l'Amandier.
- Marañón, G. (1958 [1940]). *Don Juan*. Madrid: Austral.
- Rodríguez, F. (2005 [1882-1883]). *Cantos populares españoles*, edición de Enrique Baltanás. Sevilla: Renacimiento.

