



**HAL**  
open science

**“Mitos ‘españoles’ y cuerpos exóticos: Carmen Jones (1954) y Carmen: a Hip Hopera (2001)”, in: Archivos 51, Revue de la Cinémathèque de Valence, Espagne, Numéro sur les adaptations américaines du mythe de Carmen, Vicente Sánchez-Biosca, Gloria F. Vilches (dir.), 2005, pp. 84-93**

Pietsie Feenstra

► **To cite this version:**

Pietsie Feenstra. “Mitos ‘españoles’ y cuerpos exóticos: Carmen Jones (1954) y Carmen: a Hip Hopera (2001)”, in: Archivos 51, Revue de la Cinémathèque de Valence, Espagne, Numéro sur les adaptations américaines du mythe de Carmen, Vicente Sánchez-Biosca, Gloria F. Vilches (dir.), 2005, pp. 84-93. Archivos de la Fílmoteca, 2005, 51, pp.84-93. hal-03062728

**HAL Id: hal-03062728**

**<https://hal.science/hal-03062728>**

Submitted on 22 Feb 2024

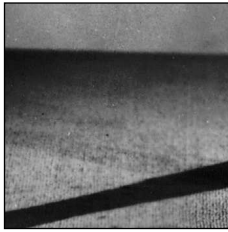
**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Public Domain



*Carmen Jones* (O. Preminger, 1954)



D

entro del cine americano hay dos films musicales con Cármenes negras: *Carmen Jones* (1954) del director Otto Preminger, protagonizada por la actriz Dorothy Dandridge, y *Carmen: a Hip Hopera* (2001) de Robert Townsend, con la famosa Beyoncé, cantante del grupo Destiny's Child<sup>1</sup>. Las dos películas dan cuerpo a la figura "española" de Carmen, un mito europeo adaptado dentro de una película americana. ¿Cómo funciona la transmisión intercultural de esta figura mitológica? ¿Y de qué manera la imagen de su cuerpo da vida a este mito?

### Carmen en Estados Unidos

La adaptación *Carmen Jones* cuenta con un reparto enteramente formado por actores negros. Estrenada a finales del año 1954, pocos meses después de que el Tribunal Supremo prohibiera la segregación racial en las escuelas<sup>2</sup>, esta película tuvo un gran éxito y Dorothy Dandridge recibió una nominación al Oscar en 1954<sup>3</sup>.

En *Carmen Jones* la acción se desarrolla en 1943, durante la II Guerra Mundial, en el sur de los Estados Unidos. Carmen ya no trabaja en una fábrica de tabaco en Sevilla, sino en una fábrica de paracaídas del ejército de los EEUU, mientras que Joe (Don José) es militar y Husky (Escamillo) boxeador en vez de torero. En 2001, la adaptación de *Carmen: a Hip Hopera* recoge la misma estructura narrativa que el film de Preminger, pero se expresa a través de un estilo musical muy diferente, el rap. La protagonista en esta segunda versión se llama Carmen Brown.

Carmen se enamora primero de un militar en *Carmen Jones* y de un policía en *Carmen: a Hip Hopera*, hombres que representan el orden y la legalidad. Pero ella no se deja secuestrar por ellos ni se somete a su exigencia de fidelidad, sino que se libera para encontrarse con su nuevo amor, la estrella de boxeo en el primer film o de rap en el segundo, profesiones ambas que simbolizan el éxito y la reivindicación de la cultura negra dentro de los Estados Unidos.

PIETSIE FEENSTRA

Mitos "españoles"  
y cuerpos exóticos.

*Carmen Jones*  
(1954) y *Carmen:  
a Hip Hopera* (2001)

1. La tercera adaptación con una mujer negra en el papel de Carmen se realizó en Senegal bajo el título *Karmen Geï* (Joseph Gai Ramaka, 2001) y *U-Carmen eKhaylitsha*, una versión sudafricana de la Carmen de Bizet, del realizador británico Mark Dornford-May, ganó el Oso de Oro en la última edición del festival de cine de Berlín (2005).

2. PATRICK BRION: **La comédie musicale, du Chanteur de Jazz à Cabaret**, Editions de la Martinière, Paris, 1993, págs. 286-287. Warren Court (Brown Board of Education de 1954) suprimió la diferencia entre las razas.

3. STEPHEN M. SILVERMAN: **"That black Carmen"**, en *New York Post*, miércoles 16 de julio de 1986.

4. RUTH AMOSSY: **Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype**, Editions Nathan, Paris, 1991.

5. *Ibidem* pág. 103.

6. En su tesis, **Le personnage mythique du cinéma. Etude des représentations de Carmen**, Tesis Doctoral Sorbona Paris III, 1997, pág. 24.

ANITA LEANDRO subraya también la presencia del estereotipo que da la fuerza narrativa. Describe algunas imágenes de clichés relacionados con España que fuera de la frontera funcionan como his-

## El cuerpo da vida

Ambas películas presentan a Carmen como una imagen estereotipada. Carmen Jones entra en la cantina y su presencia física impone esta lectura: encuadrada, por planos americanos, la angulación subraya su cuerpo con su camiseta negra y la falda roja; "La Habanera" de la ópera de Bizet da la cadencia a sus pasos lentos y remarcados por los movimientos de su cadera; la expresión de su cara y los gestos de sus manos acentúan su presencia como seductora que pasa alrededor de los hombres y se deja admirar; respondiendo a todas las miradas. La "femme fatale" invade este lugar y la imagen de su cuerpo introduce los signos típicos del mito, acompañada por la eterna música de Bizet. Son imágenes estereotipadas del mito, que determinan nuestra lectura antes de actualizar el mito, o digamos, transformarlo en una nueva Carmen americana dentro de los Estados Unidos.

Originalmente, Carmen nació de la mirada de un extranjero sobre la mujer española: Prosper Mérimée en la novela homónima de 1845 y Georges Bizet en su ópera de 1875. Estas obras introdujeron una imagen estereotipada de la mujer española por su aspecto exótico y erótico, lo que explica que muchas adaptaciones posteriores desborden de estereotipos. Esta imagen proporciona el punto de partida para luego poder desplazar el mito: el cuerpo estereotipado trae una primera categorización que permite reconocer a esta mujer "española". La repetición de una idea preconcebida y ciertos elementos constantes (la presencia de la eterna rosa, la falda roja y los labios carnosos) termina por fijar el famoso cliché, y, como la imagen del toreo-



Carmen Jones  
(O. Preminger, 1954)

ro o los bailarines de flamenco, Carmen se convierte en un elemento de españolada, una imagen fácil de reconocer que favorece su exportación.

Para explicar el proceso de transformación de un estereotipo hacia un estado mitológico, sigo el libro de Ruth Amossy *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*<sup>4</sup>. Según Amossy, la creación del estereotipo constituye la primera fase de la mitificación, algo necesario pero no suficiente, pues esta idea fijada necesita convertirse aún en un modelo idealizado<sup>5</sup>. Siguiendo su reflexión, pienso que justamente el desplazamiento del cuerpo estereotipado de Carmen hacia los Estados Unidos permite su transformación en un modelo ejemplar. Hay que saber que el sentido del estereotipo por sus connotaciones negativas se refiere a la reducción de la realidad de la mujer española. Esta Carmen del siglo diecinueve se revela, en su confrontación con la realidad actual española, una imagen muy pasada de moda. Pero fuera de España, el estereotipo puede ser leído también como un símbolo que mucha gente admira. Todo el mundo sabe que Carmen tiene mucho éxito si va de viaje: sus símbolos hispánicos traducen al mismo tiempo un lenguaje universal de una mujer rebelde, exótica, erótica, fuerte y sensual<sup>6</sup>.

## Carmen Jones, 1954

Dentro de un contexto americano, Carmen se convierte en este icono de la rebelión y es admirada por su belleza física, su libertad y su fuerza. Siguiendo las categorías de narración de Rick Altman del musical hollywoodiense<sup>7</sup>, las adaptaciones *Carmen Jones* y *Carmen: a Hip Hopera* son films folclóricos, que representan por su música la memoria cultural y la vida diaria. La narración no tiene como objetivo crear un espectáculo o un mundo idealizado, sino un mundo real: el baile, el canto o la música no son coreografías para estrenarse delante de un público, sino que forman parte de la vida diaria.

Este subgénero tenía una producción muy regular durante la Segunda Guerra Mundial y, como explica Rick Altman, la categoría folclórica se asienta en un discurso que confirma la norma vigente y protege la unidad en el seno de una cultura. La historia de *Carmen Jones* lo confirma al iniciarse en una base militar en el Sur de los Estados Unidos donde trabaja la protagonista y en la que los militares afroamericanos reciben el adiestramiento militar necesario para combatir durante la Segunda Guerra Mundial.

Para entender la novedad de la adaptación hay que concentrarse justamente en sus nuevos rituales: este conjunto de actos y gestos que nos trae el lenguaje de su actualización americana en 1954. Después de la introducción del personaje de Carmen a través de sus aspectos estereotipados, esas connotaciones españolas se convierten en otro lenguaje<sup>8</sup>, es decir, las imágenes clichés desaparecen y dan paso a la actualización cultural del mito a través, por ejemplo, de las canciones traducidas al inglés y adaptadas en clave de jazz<sup>9</sup>.

torias generales sobre el amor, la muerte y la libertad.

7. RICK ALTMAN: **La comédie musicale hollywoodienne. Les problèmes du genre de cinéma**, París, Ed. Armand Colin, 1992. Altman distingue tres categorías de narración en este género: comedia-cuento, comedia-espectáculo, comedia folclórica. Estas subcategorías sirven para analizar la narración de una comedia musical. La comedia-cuento narra un cuento: dos personas se enamoran y la música o baile sirve para expresar los sentimientos amorosos. La comedia-espectáculo es la forma más antigua en que los protagonistas —también una pareja que se forma— crean un espectáculo y reúnen diferentes estilos de música o de baile. Este subgénero, nacido durante la crisis económica, se fundamentaba sobre un mensaje optimista que narraba la consecución de éxito profesional de aquel que lo merecía por su talento musical (*El Cantor de Jazz, Cantando bajo la lluvia*). La última categoría, la comedia-folclórica, refleja la memoria cultural o la vida diaria.

8. ANITA LEANDRO: **op. cit., pág. 248** describe cómo la referencia hispánica se borra en las versiones modernizadas.

9. **Ibidem, pág. 253.** Leandro analiza esta transformación dentro de una coreografía africana con baterías de jazz y tambores.



La estructura de la ópera de Bizet acompaña la narración. El resultado es un verdadero musical hollywoodiense, con sus escenas de baile, que forman parte de la narración y retrotraen a la memoria cultural "hispanica" por la música de Bizet: abriendo con un plano conjunto delante del café, el boxeador Husky Miller llega en un buen coche y canta la canción del torero. Las mujeres corren hacia esta estrella, y el plano siguiente nos muestra a Carmen en el balcón, mirando tranquilamente el conjunto. Varios planos americanos frontales del boxeador acentúan las múltiples miradas de las mujeres mientras él canta: *Stand up and fight until you hear the bells, that final bell, stand up and fight like hell*. La admiración de las mujeres contrasta con la actitud de Carmen que guarda su distancia con su vaso en la mano, no mostrando ninguna intención de acercarse a pesar de que el boxeador se interesa por ella.

Los planos largos o secuencias, en su mayor parte de frente, con colores acentuados por sus contrastes, funcionan como un cuadro en que nuestra Carmen es la única persona que se viste durante las escenas de seducción de rojo y negro, pero cuando los dos hombres ya la conocen, estos colores desaparecen. La adaptación de *Carmen Jones* asimila esta hispanidad dentro de un mundo de negros por las canciones traducidas marcadas por los ritmos de jazz, los tambores y los actores. Pero James Baldwin describe esta composición de negros de la época como caracteres artificiales, "cuerpos de technicolor", mezclando así una idea de los Estados Unidos con algo absolutamente ajeno a su cultura<sup>10</sup>. La diferencia cultural es artificial dentro de una adaptación de hispanidad por actores negros, como un cuadro que sitúa al espectador completamente fuera.

10. JAMES BALDWIN: "Carmen Jones: The dark is light enough", págs. 48-55, en *Notes of a Native Son*, Harmondsworth, Penguin, 1995.

### **Carmen: a Hip Hopera, 2001**

La estructura narrativa de *Carmen Jones* es retomada en *Carmen: a Hip Hopera*, pero la manera de filmar es totalmente opuesta, pues esta tiene un ritmo tenso, con muchos planos cercanos de la cara o del cuerpo, que contrasta con el estilo de aque-



*Carmen Jones* (O. Preminger, 1954)

lla. La inexperiencia de los actores impone cierta distancia, pero la música nos introduce en este espectáculo, marcado por un montaje rápido que no respeta ninguna regla clásica de la perspectiva. Son planos estéticos que funcionan como golpes secos, a la manera de los saltos de Godard o los ritmos frenéticos de Eisenstein. El efecto es parecido: las formas fílmicas nos transmiten a una Carmen fragmentada, a golpes, a retazos, que marca el ritmo del conjunto.

También el aspecto folclórico está presente aquí. La película se inicia con un plano sobre la ciudad –Filadelfia– que luego desciende hasta la calle, donde destacan unos policías negros. Entramos en un bar, donde vemos a nuestra protagonista por primera vez. Su presentación se parece a la que se ponía en escena en *Carmen Jones*: escuchamos unas notas de “La Habanera” de Bizet, todas las miradas se dirigen hacia la puerta de entrada en un plano más elevado, donde vemos solamente los pies de Carmen; un plano de cerca de sus altos tacones, seguido por varios planos cortos de caras masculinas en contracampo, y otro plano que muestra como sus pies andan dos pasos más, seguido otra vez por múltiples planos cortos de miradas que se fijan en su cuerpo. Ella se hace presente doblemente: por su cuerpo y a través de las múltiples miradas que suscita.

Poco a poco, la cámara recorre su cuerpo entero, dentro de un vestido rojo que acentúa sus formas femeninas, desde abajo hasta llegar a su cara, un movimiento acompañado otra vez por estas miradas en contracampo. Y acto seguido, como golpes visuales, al menos cinco planos cortos de su hermosa cara con una larga melena rubia rizada y una rosa roja, a todo lo cual se une la música de Bizet, introduciendo así el estereotipo. Cualquier complejidad de lectura está suprimida; reconocemos a Carmen sin problema dentro de este mundo del rap. Es Carmen Brown. Aparte de este nombre corriente (“Brown”, como “Jones”, es un apellido corriente en la cultura anglosajona), ella es absolutamente excepcional, como expresan hipnotizadas las caras masculinas en contracampo que la observan, descubriendo su cuerpo parte a parte. Nuestra estrella ha sido presentada: es una mujer que desea, que mira y es admirada, sin modestia. Y por supuesto carece de timidez. Su manera de expresarse no es bailando flamenco: Carmen Brown rapea con ritmo, fuerza y melodía, aportando sus opiniones en su discurso de rap: *Sweetness flowing like a faucet. Body banging, no corset. Brothers wanna toss it. But they loss cause my game made them forfeit. Slicker than porpoise and thicker than a horse's. Carmen Brown got the whole town speechless, I stick to my thesis, eyes stick to my features (...). See this is Carmen, voice sweet as Marvin. I turn out lights with the switch when I walk in. Girls steady jealous cause their man always hawking. Even got Lou looking at me like*



Beyoncé Knowles

*stalking. And I got a mind too. I wouldn't bless you if you're first name was A'choo. On Sunday singing gospel,...*

## Rapeando

Después de la introducción del personaje, el rap marca el lenguaje de la actualización en 2001: es un ritual que se funde con la rebelión para mantener su independencia. Para explicar la transformación americana en un mundo de negros, volvemos a unos aspectos históricos de Carmen. Evoqué ya algunos temas estereotipados del



Carmen Jones  
(O. Preminger, 1954)

mito. Analizando el ritual de la actualización, ciertos detalles son cruciales: por ejemplo, en muchas adaptaciones hay aspectos de la cultura gitana como la lectura de las cartas o el flamenco (que se representa bailando dos pasos y diciendo un “olé” con cara severa). Son signos reductores que traducen de una manera simplificada aspectos de este pueblo.

El personaje de Carmen está descrito muchas veces como una gitana y el lugar específico de los gitanos dentro de la sociedad española muestra ciertas tendencias que completan el mito. Tienen su cultura de independencia, de libertad, y son conocidos por su nomadismo, que es casi desarraigo. En el siglo quince, introdujeron en España el flamenco, expresándose a través de este lenguaje de rebeldía en contra

de los intentos de la Iglesia Católica de convertirlos. El baile y la música simbolizaron la rebelión de un pueblo minoritario, que proclamaba su autonomía reivindicando así su identidad<sup>11</sup>.

Varias similitudes entre el flamenco y el rap pueden explicar su adaptación dentro de la cultura americana. Tres puntos se revelan: la relación con el lugar, el deseo de dialogar y esta reivindicación de su existencia que traduce la esperanza de tener éxito en su vida. El primer aspecto, la reivindicación del lugar dentro del lenguaje musical, tiene una relación con el desarraigo de los gitanos y de los negros. Por ejemplo, la música de los gitanos ya es un acto de presencia, pero además vemos en el baile flamenco una inspiración del ritmo de la tierra: hay que bailar pegándose a esta energía, colocar el cuerpo unificándose con el suelo, con la tierra. El lugar se revela también dentro del rap, que nació a finales de los años setenta en los guetos de las grandes ciudades estadounidenses marcados por la violencia y la droga: es un lenguaje de los negros que reivindica su existencia y su relación con ciertos lugares<sup>12</sup>. El lugar se muestra desde el principio en *Carmen: a Hip Hopera*: la película se abre con algunos planos generales sobre Filadelfia y, en la calle, una rapera negra nos introduce en una historia clásica sobre Carmen con violines, tambores y sus palabras: *Huh*,

11. FERNANDO JORDAN PEMÁN: **Religiosidad y moralidad de los gitanos en España, Madrid, Asociación Secretariado General Gitano, 1991, pág.**

18. ALICIA MEDEROS: **El Flamenco, Madrid, Acento Editorial, 1996, págs. 22-24.**

12. JEAN-CLAUDE PERRIER: **Le rap français, Anthologie, París, Editions de la Table Ronde, 2004, pág. 12.**



*yeah. A classic story retold. Carmen, a Hip-Hopera. Watch the drama unfold. The tragic tale of a girl. Tryna capture the glow,...*

En la tradición afroamericana, el rap tiene sus raíces en una larga tradición oral, en el acto de contar. En el argot americano “to rapper” significa hablar: el rap cuenta, da ritmo e identifica el lugar lanzando preguntas al espectador, como hace la narradora negra al lanzar la rosa hacia arriba, hacia el espectador, después de haber introducido la historia. Los violines y tambores acompañan su mensaje: el primer instrumento da el color romántico, pero el segundo acentúa su presencia porque el ruido es importante en el rap. La resonancia de los objetos da una musicalidad, pero además subraya la atención a sus mensajes: los ruidos se producen en contra de silencios impuestos<sup>13</sup>.

Después de los planos sobre la ciudad y la presentación a modo de prólogo a cargo de la narradora rapera, el film muestra a unos adolescentes negros traficantes de drogas y su enfrentamiento con la policía corrupta. La historia se introduce en su territorio, la calle, escenario que abre y termina la narración, y las palabras expresan las dificultades a las que se enfrentan: la violencia y los problemas raciales con los que conviven.

El texto es un diálogo, lo que supone otro punto de contacto entre el rap y el flamenco: los dos estilos musicales están basados en una llamada y una respuesta. En todas las coreografías flamencas, una llamada invita al cantaor a acompañar al bailar con su cante. Nuestra rapera en *Carmen: a Hip Hopera* nos ha lanzado la rosa como una cuestión moral sobre esta historia de amor; y una llamada siempre se lanza esperando una respuesta o una reacción. El rap es como un combate con palabras, el lenguaje de un pueblo que reivindica su libertad y sus orígenes extranjeros, expresando a través de la música sus dificultades y el deseo de avanzar en sus vidas. El rap dentro del hip hop significa un progreso: “hip” quiere decir estar de moda, y “hop”, avanzar en la escala social hacia arriba<sup>14</sup>.

Por último, esta reivindicación de su presencia y la expresión de aspirar a tener éxito en la vida también se encuentra en el flamenco de los gitanos, conocidos y respetados mundialmente por este aspecto. Este deseo también es evidente en *Carmen: a Hip Hopera*. Carmen Brown sabe rapear muy bien y en primer plano: rapea con sus hombres y expresa sus ideas. Sueña con convertirse en una actriz famosa y vivir en Los Ángeles. Dice al principio *I have dreams you know*, y lo dice rapeando, lanzando la cara hacia atrás para indicar su superioridad sobre los hombres que la rodean. Ella no quiere vivir en este gueto, porque tiene sus objetivos, que pasan por su relación con un policía primero, con un rapero después.

Cuando rapea con su policía se trata de un rap de seducción: Carmen se mueve con lentitud sobre la música, apropiándose del lugar, dominando con su mensaje, introducido por algunas notas de Bizet. Ser Carmen la domina: su cuerpo marca el ritmo en los múltiples combates de palabras. Ella se impone como ganadora por el

13. CHRISTIAN BÉTHUNE: **Pour une esthétique du rap**, Paris, Ed. Klincksieck, 2004, págs. 62-67.

14. ROBERT OPHORST: **“Niet dissen maar dansen”**, págs. 28-29, en *Elsevier*, 17 de Julio 2004. El autor describe los elementos del mundo del Hip Hop: el rap, deejaying, graffiti y breakdance.

Carmen Jones

(O. Preminger, 1954)



15. CHRISTIAN BÉTHUNE: *op. cit.*, págs.

81-83.

16. *Ibidem*, pág. 66.

17. ANITA LEANDRO: "Le personnage mythique dans les films. Une histoire de récit(s)", págs. 155-169, en *Iris, Le personnage au cinéma. The filmic character*, n° 24, 1998, pág.

168. Leandro analiza las adaptaciones de Carmen y concluye con la importancia de contar historias como una de las razones

"flow", lo que dentro del rap se conoce como la manera de dar ritmo a las palabras<sup>15</sup>. Además de eso, esta mujer impone también el "flow" con su cuerpo: no solo sabe provocar la sensualidad con su texto dentro de la melodía, sino que además impone su presencia a través del lenguaje de su cuerpo<sup>16</sup>. El hombre inquieto,

temiendo su debilidad, rapea con nerviosismo, lo más rápido posible, y ella cruza su habitación, se mueve lentamente, colocando su cadera sobre el ritmo de "La Habanera": el rap da cuerpo a Carmen.

Varios raps son interesantes para entender la transformación de las connotaciones hispánicas. El policía ha pasado la noche con Carmen en lugar de detenerla, por lo que termina en la cárcel, donde sigue rapeando sobre ella. Los planos cercanos en blanco y negro sobre él, detrás de los barrotes, cuadran el destino trágico de los amantes de Carmen. Tiene la rosa roja en sus manos, el único símbolo que puede referirse a esta mujer que vuelve loco a los hombres. Acompañado por algunos ex-traficantes de drogas, habla entre hombres sobre el gran amor. Al final, el chico traficante rapea: *How do you gonna make it?* Y él, repitiendo a cada pregunta: *Her, her, her*, como si esta mujer fuera el ritmo de su respiración, la parte esencial de su vida y le impulsara a transgredir por ella todas las prohibiciones posibles. Pero la historia de ambos no durará, porque Carmen es Carmen, y después de un cierto tiempo se aburrirá y querrá salir con el rapero, una estrella negra que simboliza el éxito.

Esta adaptación abre y termina con la narradora negra, una mujer joven rapera, que expone la trama<sup>17</sup>.

Ella hace hincapié en la moralidad de esta historia, la vida de Carmen y las causas de su muerte: *Uh, and that's the story, No life no more just loss, caught up in the negative and positive force, Carmen Brown, sad tale of a life cut short (...). Who'll take the responsibility when the guns go off?* ¿Quién es responsable cuando las pistolas disparan? La narradora utiliza el verbo "go off", lo que atribuye también al arma un estado de autonomía, lo convierte en tirador, un símbolo de la violencia anónima. ¿Al final, quién es responsable? ¿Carmen o sus amantes? ¿O nadie...? En la calle, un lugar sembrado de violencia, ella rapea sobre Carmen, una historia universal, de amor, de sueños, de muerte, y termina: *It doesn't matter now cause she's resting in peace. And all the playas in the game will have to live with the grief. It's only now that she's gone you will truly discover. The immortal beloved, Carmen Brown. There'll never be another...* Al principio la

rapera ha lanzado la rosa hacia arriba. Ahora la deposita en el suelo porque esta historia ha terminado. Carmen Brown ha muerto.

## Banderas españolas

Aunque podría abundarse más sobre otras cuestiones de estas dos películas y las Cármenes negras dentro de la cultura americana, cabe concluir que Carmen impone una imagen reductora de la mujer española. Es la imagen de la mujer exótica, sensual, la “femme fatale”: el exotismo que no se puede controlar, eso es Carmen. Pero este estereotipo funciona como una bandera para aquellas mujeres que quieren rebelarse, y las dos películas con Cármenes negras confirman entonces esta idea en que el estereotipo español se convierte en un modelo ejemplar de la mujer seductora. Las dos adaptaciones confirman la belleza de las mujeres negras; las películas suponen una lectura del deseo. En el resto de la película, la imagen de su cuerpo está menos marcada por signos de hispanidad, y se expresa con el lenguaje típico de su grupo étnico: las connotaciones del jazz o el rap.

¿Y qué decir sobre Carmen en general? ¿Entra en un mito fundador? ¿Se puede localizar esta mujer? Carmen es una figura mitológica que siempre va de viaje –por los Estados Unidos, por Europa–, y se puede reconocer bajo estos símbolos. Dar cuerpo a Carmen en culturas distintas transmite una memoria cultural hispánica que nos recuerda esta mirada francesa del siglo diecinueve, marcado por el exotismo del “otro”. Carmen marca un ritmo cultural, un mito fundador que va adaptándose a diferentes contextos políticos<sup>18</sup>: el cuerpo proporciona su propio ritmo a distintos movimientos mediante su imagen dentro de un montaje mundial. El cuerpo trae un estereotipo sobre la memoria cultural y con sus rituales confirma un mito fundador sobre “el otro”, como un grupo étnicamente diferente al grupo dominante y que, por sus costumbres y raíces, contrasta con la norma en vigor. La sociedad incluye este discurso dentro de sus mitos y el musical lo refleja a través de las imágenes de los cuerpos, que expresan mediante la música y el baile los conflictos que tienen en la sociedad, así “el otro” obtiene su sitio dentro de los mitos fundadores americanos ○

de estas múltiples adaptaciones. Los personajes mitológicos alimentan esta necesidad por su capacidad narrativa, que se convierte en un ritual.

18. PHIL POWRIE analiza la Carmen negra senegalesa de la película *Karmen Gei* (2001) de Joseph Gai Ramaka, que trata sobre relaciones lésbicas en periodos en los que el gobierno reconoce legalmente la igualdad entre hombres y mujeres. PHIL POWRIE: “Politics and Embodiment in *Karmen Gei*”, págs. 283-291 en *QRFV, Quarterly Review of Film and Video, Volume 21, n° 4, Octubre-Diciembre 2004*.

**Spanish myth and exotic bodies.**

***Carmen Jones* (1954) and *Carmen: A Hip Hopera* (2001)**

**abstract**

**B**lack women interpret Carmen in two American adaptations of the well-known myth: *Carmen Jones* (1954) by Otto Preminger and *Carmen: a Hip Hopera* (2001) by Robert Townsend. This article analyzes the displacement that occurs when a ‘Spanish’ myth is transposed into another culture. How is a Black American Carmen brought to life on the screen? And how should we read the Spanish symbols transformed in these films into jazz music and rap?