

Eros mediado: cuerpo femenino, nación y deseo en *Carmen, la de Triana* de Florián Rey (1938)

María José Bogas-Ríos¹

Recibido: 03/11/2025

Aceptado por pares: 16/04/2026

Enviado a pares: 07/12/2025

Aprobado: 22/05/2026

DOI: 10.5294/pacla.2026.29.s3.2

Para citar este artículo / to reference this article / para citar este artigo

Bogas-Ríos, M. J. (2026). Eros mediado: Cuerpo femenino, nación y deseo en *Carmen, la de Triana* de Florián Rey (1938). *Palabra Clave*, 29(s3), e29s32. <https://doi.org/10.5294/pacla.2026.29.s3.2>

Resumen

Este artículo analiza cómo el cine musical español de finales de la década de 1930 actúa como mediador simbólico en la construcción de imaginarios nacionales y en la codificación del cuerpo femenino a través de un estudio de caso, *Carmen, la de Triana* (Florián Rey, 1938). Se trata de una coproducción hispano-alemana filmada en plena Guerra Civil española y rodada en los estudios de la Universum Film AG (UFA). El personaje de Carmen, interpretado en la película por la actriz Imperio Argentina (1910-2003), se configura como un dispositivo narrativo que articula deseo, género e identidad colectiva en un momento de alta tensión cultural. Mediante una metodología de análisis textual basada en la teoría simbólica de Jesús González Requena, que distingue entre los registros semiótico, imaginario y real, se estudian tres secuencias clave en las que la corporalidad femenina, encarnada en Carmen, opera como superficie de inscripción de discursos culturales que codifican simultáneamente la feminidad y la nación, en una relación tensa en la

1  <https://orcid.org/0000-0002-9511-024X>. Centro Universitario San Isidoro, España. mjbogas@centrosanisidoro.es

que la erotización del cuerpo femenino convive con su disciplinamiento narrativo. Como este artículo analiza, a través del encuadre, la luz, el sonido y la articulación narrativa (montaje, elipsis e interrupciones), la película configura un sistema simbólico en el que el deseo y el cuerpo femenino funcionan como relato fundacional de un imaginario español esencialista, estructurado en torno a la tensión entre eros, sacrificio y pertenencia nacional.

Palabras clave

Cine; semiótica; folclore; identidad nacional; estudio sobre las mujeres.

Mediated Eros: The Female Body, the Nation, and Desire in Carmen, *la de Triana* (Florián Rey, 1938)

Abstract

This article examines how Spanish musical cinema of the late 1930s functions as a symbolic mediator in the construction of national imaginaries and in the coding of the female body through a case study of Carmen, la de Triana (Florián Rey, 1938). The film is a Spanish -German co-production shot during the Spanish Civil War and produced at the Universum Film AG (UFA) studios. The character of Carmen, portrayed in the film by actress Imperio Argentina (1910 -2003), is configured as a narrative device that articulates desire, gender, and collective identity at a moment of intense cultural tension. Using a textual analysis methodology grounded in Jesús González Requena's symbolic theory, which distinguishes among the semiotic, imaginary, and real registers, this study focuses on three key sequences in which female corporeality, embodied by Carmen, operates as a surface for the inscription of cultural discourses that simultaneously code femininity and the nation. This process unfolds within a tense relationship in which the eroticization of the female body coexists with its narrative disciplining. As this article demonstrates, through framing, lighting, sound, and narrative articulation (editing, ellipses, and interruptions), the film constructs a symbolic system in which desire and the female body function as a foundational narrative of an essentialist Spanish imaginary, structured around the tension between eros, sacrifice, and national belonging.

Keywords

Cinema; semiotics; folklore; national identity; women's studies.

Eros mediado: corpo feminino, nação e desejo em Carmen, *la de Triana*, de Florián Rey (1938)

Resumo

Este artigo analisa como o cinema musical espanhol do final dos anos 1930 atua como mediação simbólica na construção dos imaginários nacionais e na codificação do corpo feminino por meio de um estudo de caso -- Carmen, *la de Triana* (Florián Rey, 1938). É uma coprodução hispano-alemã filmada em meio à Guerra Civil espanhola, nos estúdios da Universum Film AG (UFA). A personagem Carmen, interpretada no filme pela atriz Imperio Argentina (1910-2003), é construída como um recurso narrativo que articula desejo, gênero e identidade coletiva em um contexto de alta tensão cultural. Por meio de uma metodologia de análise textual baseada na teoria simbólica de Jesús González Requena, que distingue entre os registros semiótico, imaginário e real, são estudadas três sequências-chave nas quais a corporeidade feminina, incorporada em Carmen, opera como superfície de inscrição de discursos culturais que simultaneamente codificam a feminilidade e a nação, em uma relação tensa na qual a erotização do corpo feminino coexiste com sua disciplina narrativa. Este artigo analisa, por meio do enquadramento, da luz, do som e da articulação narrativa (edição, elipses e interrupções), como o filme configura um sistema simbólico no qual o desejo e o corpo feminino funcionam como a história fundamental de um imaginário essencialista espanhol, estruturado em torno da tensão entre eros, sacrifício e pertencimento nacional.

Palavras-chave

Cinema; semiótica; folclore; identidade nacional; estudo sobre mulheres.

Introducción

La figura de Carmen ha atravesado la historia cultural europea como una construcción mítica de amplia circulación en torno a la otredad, el exotismo y el deseo. Desde la novela corta *Carmen* de Prosper Mérimée (1845), en la que aparece como mujer libre, objeto de deseo, en conflicto con la norma, hasta la ópera de Georges Bizet (1875), el personaje ha sedimentado un imaginario visual y musical que perdura hasta hoy. Como señala Bogas Ríos (2018), Carmen representa “el mito más importante que ha dado la literatura francesa —no solo para la configuración de lo español, sino como arquetipo universal de la *femme fatale*” (p. 85). No obstante, mientras esta lectura remite al origen francés del mito y a su proyección universal, Fanjul (2012) enfatiza su funcionamiento como “mito hispánico”: una construcción de alteridad erotizada vinculada al orientalismo proyectado sobre España. En este marco, la Carmen *femme fatale* no solo describe un arquetipo femenino, sino una forma de imaginar “lo español” desde una mirada externa que lo exotiza y lo fija como diferencia. Esta potencia simbólica ha inspirado más de ochenta adaptaciones cinematográficas, desde las tempranas de DeMille (1915), hasta relecturas de Preminger (1954) o Godard (1983). En el ámbito español, de las numerosas versiones realizadas, las de Rey (1938) y Saura (1983) resultan significativas porque reubican el mito en códigos nacionales: la primera lo integra en el cine folclórico-musical del periodo y la segunda lo revisita desde una relectura crítica y modernizada de esos mismos repertorios.

En la década de 1930, se sientan las bases del musical folclórico andaluz; en esta primera etapa, cristaliza una operación metonímica decisiva: la representación de España a través de la imagen de Andalucía (Gallardo Saborido, 2008). En el cine musical español de la década de 1930, resulta significativo el modo en que el imaginario de “lo andaluz” opera como estereotipo doble: representación de una cultura regional y, a la vez, imagen sustitutiva de “lo español” en el imaginario nacional e internacional (Labanyi, 2004). Sobre esa base, la figura de Carmen actúa como condensador privilegiado de la cadena metonímica propia de la españolada: Carmen por “lo andaluz” y “lo andaluz” por “lo español”

(Navarrete Cardero, 2003, 2009). En este contexto, *Carmen, la de Triana* (Rey, 1938) reviste un interés particular por su condición de producción transnacional: rodada en los estudios de la Universum Film AG (UFA) (1917-actualidad), se inserta en una coyuntura industrial en la que la producción folclórica, promovida bajo la II República y asociada a la centralidad popular de Imperio Argentina, se concibe como producto exportable. De hecho, la creación, en 1938, de una productora hispano-alemana (Hispano Film Produktion, 1936-1944), orientada a producir versiones dobles de películas folclóricas, se vinculó a la apertura del mercado latinoamericano, lo que subraya la dimensión geopolítica y económica de estas imágenes “típicas” (Labanyi, 2004). Desde esta perspectiva, la “españolada” no remite a un folclore inocente, sino a una tradición de “color local” que fija una heteroimagen, desde el punto de vista de la imagología, de lo andaluz/lo español, y la vuelve funcional como imaginario cultural de amplia circulación (Gallardo Saborido, 2008).

Asimismo, el estreno en plena Guerra Civil española intensifica la lectura del filme como intervención simbólica, al situarlo en un momento de disputa por los repertorios de identidad nacional. En este sentido, el cuerpo femenino (encarnado por Imperio Argentina) funciona como superficie de inscripción ideológica en la medida en que concentra, a través de la mirada, el encuadre, la música y la dramaturgia, tensiones asociadas a feminidad, deseo y pertenencia nacional, más allá de un registro meramente folclórico.

Este artículo propone una lectura del filme desde la teoría del texto de González Requena (2018), que concibe la imagen cinematográfica como un espacio de articulación entre los registros semiótico, imaginario y real. El análisis se centra en tres secuencias (la actuación en la Casa del Mulero, la escena de la casa de Carmen y la escena del río) por su función estructurante en el primer acto (entendido como el tramo de planteamiento previo al detonante), en el que se inicia y se define el vínculo entre Carmen y José, y porque concentran los principales operadores audiovisuales del filme (encuadre, iluminación, montaje, música y gesto). Sobre esta base, el estudio integra tres herramientas

teóricas complementarias que se aplican de manera operativa a dichas secuencias: la distinción deleuziana entre imagen-movimiento (Deleuze, 1983) e imagen-tiempo (Deleuze, 1985) para describir los regímenes de temporalidad y su relación con el montaje, la duración y la suspensión narrativa; las *pathosformeln* de Warburg (2012) para identificar fórmulas gestuales y posturales recurrentes que condensan afectos e intensifican la reconocibilidad del personaje, y el *punctum* barthesiano (1980) para localizar detalles visuales o sonoros que punzan la mirada y funcionan como puntos de exceso o resto significativo, en los que el sentido no termina de clausurarse. A partir de este entramado, se plantean las siguientes preguntas de investigación:

- ¿De qué modo la lógica imagen-movimiento / imagen-tiempo reconfigura la red semiótica del filme y facilita la irrupción de lo real?
- ¿Qué *pathosformeln* heredadas moviliza la puesta en escena de Imperio Argentina y cómo inciden en la identificación del espectador.
- ¿Dónde se localizan los *puncta* (detalles que “hieren” la mirada) y qué revelan sobre la imposibilidad de clausurar el sentido en torno al cuerpo femenino?
- ¿Cómo convergen estos tres niveles (semiótico, imaginario y real) para sostener un discurso que entrelaza eros y proyecto nacional en la España de la Guerra civil?

La investigación sobre el mito de Carmen ha sido abordada desde enfoques culturales, de género, musicológicos e ideológicos. Este artículo dialoga con esa tradición para delimitar un punto específico: cómo la articulación entre imagen, música y dispositivo narrativo opera como tecnología de identificación y domesticación del deseo femenino en clave nacional. En esa línea, Labanyi (2002, 2004, 2024), Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón (2008) y Serrano (1999) han analizado la instrumentalización de la figura femenina andaluza como emblema de hegemonía cultural, erotismo domesticado y nación folclorizada. La tesis de Medrano García (1990) rastrea la mutación semiótica del mito en su tránsito de la letra a la pantalla. A estos enfoques se suman estudios

musicológicos sobre el papel de la banda sonora en la configuración del cuerpo femenino (Fernández de Larrinoa, 2021; Miranda González, 2018, 2021), así como trabajos sobre iconografía turística (Puche-Ruiz, 2021), propaganda transnacional (Muñoz Aunión, 2004) o crítica metacinematográfica (Moreno-Díaz, 2015). En conjunto, estas aportaciones muestran la productividad del mito como artefacto cultural e intermedial, pero tienden a tratar de manera separada sus dimensiones ideológicas, afectivas y formales. Por ello, sigue menos atendida la articulación integrada (en el propio tejido audiovisual) entre deseo, nación y simbología cuando se aborda el filme mediante un análisis secuencial. Desde la teoría del texto audiovisual, este artículo estudia esa articulación en *Carmen, la de Triana* (Rey, 1938), proponiendo una lectura secuencial que sitúa el cuerpo de Carmen como punto de condensación de lo imaginario nacional y del deseo colectivo.

El texto y su paradigma

González Requena (2016) se distancia del análisis semiótico clásico, “un análisis objetivo, des-subjetivizado, interesado únicamente en levantar acta de las estructuras de significación” (p. 58), no porque renuncie a la descripción de la significación, sino porque la considera insuficiente si se aísla de la experiencia del espectador. El punto de partida del análisis textual no es neutralizar la subjetividad, sino reconocer que toda lectura se activa por una “quemadura” afectiva: algo del filme hiere, fascina o inquieta, y esa impresión inicial orienta la investigación crítica.

Para formalizar ese proceso, el autor despliega la tríada: lo semiótico, lo imaginario y lo real (González Requena, 1997), entendida como tres registros complementarios de lectura del texto audiovisual. El registro semiótico atiende al cine como discurso articulado en signos (planos, encuadres, montaje, banda sonora), que pueden describirse en términos diferenciales (González Requena, 2013) y relacionales: recurrencias, oposiciones, jerarquías y encadenamientos que estructuran el sentido. El registro imaginario concierne al poder configurador de la imagen: su capacidad de capturar la mirada, estabilizar figuras dominantes y activar identificación y proyección, orientando el deseo. El registro real,

finalmente, nombra aquello que desborda la codificación y se impone como resto: una intensidad, una interrupción o una huella que resiste la clausura interpretativa. Aunque la tríada remite a una genealogía lacaniana, su empleo es metodológico: permite describir cómo un filme produce significación, investidura imaginaria e impacto.

La operatividad de estos registros puede precisarse mediante herramientas conceptuales afines. En el plano semiótico, la distinción de Deleuze (1983, 1985) entre imagen-movimiento e imagen-tiempo permite describir, desde el punto de vista de la organización temporal, cómo ciertos pasajes del filme se orientan a la continuidad narrativa, mientras otros introducen hiatos, dilaciones o momentos contemplativos que aflojan la malla causal. Estas modulaciones del tiempo fílmico hacen visible el trabajo del montaje y de la música en la conducción del sentido, y abren zonas de mayor densidad perceptiva, donde la imagen adquiere autonomía afectiva.

En el plano imaginario, la noción de *pathosformel* (Warburg, 2012) resulta pertinente para identificar fórmulas gestuales y visuales de condensación afectiva que circulan culturalmente y se reactivan en pantalla. Ademanes codificados, posturas, miradas u objetos escénicos recurrentes funcionan como núcleos de reconocibilidad: movilizan deseo e identificación y activan una memoria visual compartida. Su inscripción en la trama audiovisual intensifica la imagen, al mismo tiempo que fija un repertorio sensible que el espectador reconoce como portador de sentido.

El plano real se clarifica mediante el concepto de *punctum* (Barthes, 1980), entendido como el detalle que “hiere” la mirada y desajusta la lectura normativa del *studium*. Desde el punto de vista del análisis textual audiovisual, el *punctum* nombra aquello que irrumpe fuera de programa (un corte, una insistencia visual, un gesto no plenamente asimilable, una irrupción sonora) y que introduce una fisura en la red significativa, reorientando la interpretación desde la experiencia de la “quemadura” de la que habla González Requena. En ese punto, el sentido deja de cerrarse de manera transparente y se vuelve perceptible el límite de toda clausura.

De este modo, Deleuze (1983, 1985), Warburg (2012) y Barthes (1980) permiten precisar el funcionamiento de cada registro: la red semiótica dispone la materia significante y su organización temporal; las formas imaginarias movilizan deseo y memoria cultural, y los destellos de lo real señalan los límites de cualquier clausura del sentido. Este marco ofrece un instrumento crítico para analizar cómo el filme articula cuerpo, deseo e imaginario nacional en una economía audiovisual en la que la puesta en escena, la música y el montaje configuran, a la vez, afecto y representación.

En este artículo, el “deseo” se entiende como un efecto textual: una orientación de la mirada producida por el dispositivo audiovisual (montaje, encuadre, música y posiciones de recepción). En coherencia con González Requena (2015), el deseo no es un dato inmanente, sino una ligadura aprendida que conecta la pulsión con determinados objetos y hace posible la propia mirada. Asimismo, el deseo opera por mediación, lo que permite describirlo como una economía de reconocimiento y de circulación de miradas en el texto audiovisual (González Requena, 2018). En consecuencia, el análisis no presupone un deseo único ni una dirección normativa previa al texto: describe cómo cada filme construye, mediante su dispositivo audiovisual, posiciones de mirada, reconocimiento y exclusión. La configuración del deseo se entiende como histórica y textual, dependiente del género, el contexto y las operaciones formales del propio objeto de estudio.

Metodología

Sobre esa base descriptiva se aplica una lectura organizada en torno a los tres registros de González Requena (1997), semiótico, imaginario y real: el registro semiótico describe la organización relacional de la cadena audiovisual (recurrencias, oposiciones y jerarquías), el imaginario atiende a la configuración visual del deseo y los procesos de identificación y el real localiza las irrupciones, los excedentes o puntos de tensión que desbordan la clausura del sentido. La triangulación entre ficha descriptiva y lectura por registros se operacionaliza en matrices de análisis por secuencias, así como permite sostener las inferencias interpretativas en la organización formal y sonora de la película.

El objeto de estudio es *Carmen, la de Triana* (Rey, 1938). Su selección responde a dos criterios:

- Su inserción en el ciclo del musical folclórico andaluz de la década de 1930, en el que cristaliza la operación metonímica por la cual “lo andaluz” funciona como imagen sustitutiva de “lo español” en el imaginario nacional e internacional.
- Su condición de producción transnacional vinculada a circuitos de exportación, que refuerza la circulación de ese repertorio visual y sonoro.

En este trabajo, *mitología visual* designa un repertorio reconocible de formas (cuerpo, gesto, música, puesta en escena y montaje) que estabiliza un imaginario cultural y orienta la identificación del espectador. Para analizar la organización formal del filme y su funcionamiento simbólico en el dispositivo audiovisual, se diseñó un procedimiento metodológico en dos fases complementarias: una fase descriptiva (*decoupage*) y una fase interpretativa (codificación por registros).

En la primera fase, se elaboró un *decoupage* cinematográfico que registra, para cada unidad mínima de montaje, variables formales y expresivas: tipo de plano, encuadre, iluminación, movimientos de cámara, composición, uso del sonido (música, voz, ruidos), letra cantada, transiciones, gestualidad y líneas de diálogo. Este recorrido permite cartografiar la secuencia desde su materialidad visual, rítmica y sonora. En la ficha, algunas celdas permanecen vacías cuando la variable no es aplicable al plano o cuando no presenta variación relevante respecto del plano anterior, evitando reiteraciones y preservando la legibilidad del registro.

En la segunda fase, se aplicó una codificación por registros a la totalidad de los planos de tres escenas clave del primer acto (minuto 12:16-36:30 de la copia disponible en FlixOlé). La selección responde a un criterio de pertinencia analítica: se trata de escenas en las que el filme concentra:

- La construcción audiovisual del cuerpo de Carmen como foco de mirada e identificación.

- La función estructurante de la música y el régimen sonoro en la conducción del deseo.
- Los puntos de tensión o interrupción que permiten observar la articulación entre semiótico, imaginario y real.

Esta versión se tomó como referencia por su accesibilidad y estabilidad de minutado frente a otras ediciones con cortes y duraciones distintas. Las escenas analizadas comprenden:

- El encuentro de José con Carmen en el tablado de la Casa del Mulero y la pelea con otra mujer.
- La despedida de Carmen de su barrio a orillas del río antes de ser conducida a prisión.
- La escena de seducción en la casa de Carmen.

A estas escenas se les aplicó una lectura interpretativa que inscribe cada plano en uno, dos o los tres registros propuestos por González Requena (1997): semiótico, imaginario y real. El análisis no se limita a planos de máxima densidad simbólica, sino que abarca la totalidad de las escenas para reconstruir su lógica interna. En esta fase, la ausencia de marcas atribuibles a un registro en un plano concreto se consigna como dato y cumple una función de control: evita asignaciones forzadas y permite observar la distribución y el peso relativo de los registros a lo largo de la secuencia.

La lectura interpretativa se apoya en el marco conceptual expuesto: Deleuze (1983, 1985) se emplea para describir modulaciones del régimen temporal (continuidad narrativa frente a hiatos o dilaciones), Warburg (2012) para identificar fórmulas gestuales de condensación afectiva y reconocimiento cultural, y Barthes (1980) para precisar el papel de ciertos detalles o irrupciones que reorientan la mirada. Estas herramientas se utilizan de forma instrumental para afinar la descripción del funcionamiento de cada registro en el texto audiovisual.

La metodología combina, por tanto, una operación de registro descriptivo (*decoupage*) y una operación de codificación interpretativa por registros, lo que refuerza la sistematicidad del análisis y su trazabilidad: la segmentación, las variables registradas y los criterios de asignación

quedan explicitados y permiten la verificación del recorrido lector. Con el fin de reforzar la transparencia metodológica, tanto las fichas de *decoupage* como el desglose por registros y escenas se han depositado como material suplementario en un repositorio de acceso abierto.²

Este enfoque metodológico permite analizar el cuerpo femenino (encarnado en la figura de Carmen) como construcción del dispositivo audiovisual: cómo es encuadrado, iluminado, musicalizado y articulado por el montaje, cómo organiza la identificación y el deseo, y cómo en torno a ese cuerpo se inscriben tensiones que remiten al imaginario nacional movilizad por la española.

Resultados

En el tablado: la Casa del Mulero

Registro semiótico: el espectáculo como forma del deseo

La secuencia de la Casa del Mulero se articula desde una lógica de exposición que sitúa el cuerpo femenino como eje visual y narrativo. No hay plano de establecimiento: un *match cut* conecta directamente el episodio carcelario con un plano detalle de las faldas de Carmen en movimiento. El cuerpo entra como ritmo y fragmento, antes que como sujeto. A través de un *travelling* ascendente, la figura se revela por completo, ya inmersa en el espectáculo flamenco. La música ya suena: el deseo, como la escena, está en marcha desde antes de su aparición.

El montaje avanza del detalle al plano general, integrando el cuerpo de Carmen en una disposición escénica regida por la música y la luz. Una iluminación de énfasis la aísla del entorno masculino en penumbra. Los movimientos de cámara acompañan su desplazamiento, con panorámicas horizontales que no buscan un efecto de registro “naturalista”, sino que ordenan el espacio y dirigen la atención del espectador mediante un punto de vista claramente coreografiado. Aunque el número se dirige al público, la narrativa se focaliza en la entrada de don José, cuya irrupción

2 Este archivo puede consultarse en el repositorio abierto OSF del proyecto, disponible en la pestaña “Files” del siguiente enlace: https://osf.io/4w7s9/overview?view_only=9c3b328fa312466eaf4337bd66a4c954

coincide con un verso que alude a la culpa y marca un viraje: del espectáculo colectivo a una interpelación individual.

Figuras 1 y 2. Carmen baila en el escenario. Carmen inicia su número en el centro del escenario, convertida en imagen coreografiada para la mirada masculina.



Fuente: Rey (1938).

Figuras 3 y 4. Recuperación del vínculo y gesto de expulsión. Carmen reacciona cuando la otra mujer toma el clavel que ella misma regaló a José: se lo arranca y se lo arroja de nuevo, y así marca el dominio sobre el clavel como objeto-signo del vínculo (marca visible del deseo y de la elección) y, por extensión, sobre el espacio escénico.



Fuente: Rey (1938).

La aparición de otra mujer cerca de José, silenciosa pero visiblemente emplazada en el encuadre, introduce una tensión que Carmen resuelve simbólicamente: al finalizar la canción, se acerca y le arrebató un clavel para arrojársele al rostro (figuras 3 y 4). El gesto instala una frontera. El diálogo posterior entre Carmen y José se articula en torno a la mesa; otro clavel, que ella le ofrece pasa a manos de él, convertido en marca visible del vínculo y del reparto del deseo: una señal material de elección y reconocimiento que sella la exclusión de la rival.

Figuras 5. El vaso como gesto de expulsión. Tras restablecer su posición dominante, Carmen lanza el vaso al suelo como gesto de cierre y reafirmación simbólica. El plano condensa la tensión acumulada y consolida el control escénico de la protagonista frente a sus rivales.



Fuente: Rey (1938).

La segunda canción, *Antonio Vargas Heredia*, refuerza esta progresión. Carmen se desplaza por el salón hacia el escenario; la cámara la acompaña con *travellings* suaves, integrando melodía, movimiento y mirada. Al aparecer de nuevo la otra mujer, que bebe de la copa de José, Carmen reacciona lanzando el vaso al suelo justo al pronunciar el verso

“los celos *marditos*” (figura 5). Ese estallido marca un quiebre. El montaje no corta: el gesto se integra como punto de tensión formal.

Figuras 6 y 7. Carmen, sometida en el suelo y el arma improvisada. El combate físico culmina con Carmen atrapada en el suelo, pero la cámara ofrece un plano detalle de su mano aferrando la botella como arma. Este gesto no solo anticipa el contraataque, sino que funciona como signo visual del paso del deseo a la violencia, en una escena donde el cuerpo femenino deviene campo de batalla simbólico.



Fuente: Rey (1938).

La secuencia culmina con la pelea entre ambas mujeres, una violencia física que irrumpe sin transición. La música se detiene y la puesta en escena abandona la lógica coreográfica del número: el montaje se acelera, los planos se acortan y proliferan los cortes abruptos, sustituyendo la continuidad del espectáculo por una fragmentación que expresa pérdida de control. En este sentido, el deseo organizaba la primera parte de la secuencia: la música, los *travellings* y la composición del encuadre ordenaban el espacio en torno al cuerpo de Carmen y guiaban la mirada hacia José: cuando estalla la pelea, esa organización se descompone y el conflicto se desplaza al plano físico.

Cuando Carmen, inmovilizada, toma una botella rota, la cámara evita mostrar de manera frontal el golpe y se detiene en un detalle material (el líquido derramado) que funciona como huella del acto violento: lo real irrumpe no como representación explícita, sino como resto perceptible que marca el paso de la seducción a la agresión. La intervención de José, seguida de la detención y el encierro en el camerino, clausura la escena desplazando a Carmen del espacio público del espectáculo al espacio cerrado del control: el número se interrumpe y la lógica festiva del tablao queda suspendida por una irrupción disciplinaria.

Registro imaginario: Carmen como imagen deseante y deseada

La escena del tablao organiza el imaginario visual en torno a un eje claro: la centralidad de Carmen como figura de deseo. Su entrada en plano activa un régimen de mirada que reorganiza el espacio escénico: su cuerpo convoca y ordena la atención. La cámara la fragmenta al inicio (piernas, faldas, movimiento) y luego la recompone en un *travelling* de ascenso, de modo que la figura parece emerger gradualmente como foco de atracción visual.

La sala, compuesta por un público masculino en penumbra, actúa como espacio de recepción espectral dentro del plano, y sus reacciones (aplausos, vítores, llamadas) refuerzan la condición de Carmen como objeto escénico. Sin embargo, el montaje desplaza esa condición hacia una dimensión subjetiva: Carmen no solo es mirada, también mira.

Desde el escenario, sus ojos buscan a José y excluyen a la otra mujer. La imagen se convierte, así, en enunciación afectiva.

A medida que se desarrolla el número musical, la dinámica escópica se polariza: Carmen canta para José, y la escena se cierra en torno a ese circuito. El gesto de José al saludarla, su rostro en primer plano, la focalización de sus reacciones a cada verso, construyen una identificación cruzada: él la mira, pero también es observado y convocado por ella. La otra mujer, en contraste, permanece en los márgenes: comparte el espacio, pero no el plano subjetivo. Es visible, pero no mirada. La exclusión afectiva ya está en marcha.

El gesto del clavel (figuras 3 y 4), cuando Carmen se lo lanza a la mujer tras el canto, no es solo agresión ni gesto dramático, sino forma de inscripción: convierte a la otra en resto, la nombra sin pronunciarla, la sitúa en el lugar del desecho. El deseo ha tomado forma visual y, con ello, ha trazado su frontera.

Durante la interpretación de Antonio Vargas Heredia, el imaginario se densifica: el relato cantado proyecta una historia que Carmen interpreta como propia y que anticipa su destino. Su cuerpo ya no baila: camina, se desplaza, gira, observa, mientras entona versos sobre celos, violencia y castigo. Cada palabra es también mirada: la canción no se dirige al público, sino a José, y la cámara lo confirma al cortar repetidamente hacia su rostro.

La aparición de la otra mujer junto a José introduce la amenaza. Ella bebe de su copa, toma el lugar que Carmen ha construido como territorio afectivo. Cuando Carmen lo ve, el deseo se invierte en violencia. El lanzamiento de la copa no es solo reacción: es la restitución del campo imaginario, el gesto que borra al intruso y restablece la imagen deseada. Pero el imaginario se fractura: la otra mujer responde, la pelea estalla, el canto desaparece. El deseo ha dejado de sostener la forma. El cuerpo de Carmen rueda por el suelo, despeinada, fuera de eje. La imagen deseante ha sido expulsada de su propio dispositivo. El imaginario ha

colapsado y ya no puede contener lo que ha convocado. En su lugar, solo queda el residuo: la herida en el rostro de la otra, la imagen rota, el deseo convertido en violencia.

Registro real: interrupción, herida, resto

Frente a la composición formal del espectáculo (registro semiótico) y la construcción visual del deseo (registro imaginario), el registro real se manifiesta como punto de desajuste: aquello que el dispositivo no integra sin fricción y que aparece como irrupción, como exceso o excedente. En la escena del tablao, esta dimensión se activa en momentos concretos, identificables por rupturas de continuidad (cortes en el régimen sonoro, quiebres rítmicos, fragmentación del montaje, elipsis del acto y desplazamientos al fuera de campo), donde el sistema simbólico falla, se desborda o colapsa.

El primer indicio aparece en el gesto seco del clavel: el objeto, cargado de significación romántica, es arrojado con violencia. Ese lanzamiento marca la primera fractura: no hay transición, ni subrayado musical, ni respuesta. El gesto queda suspendido. Lo real entra como interrupción, sin quedar integrado en la lógica coreográfica y musical del número.

El siguiente momento se produce cuando Carmen, al cantar *Antonio Vargas Heredia*, pronuncia el verso “los celos *marditos*” y lanza la copa contra el suelo. Aquí, el montaje acompaña el gesto, pero el estallido del cristal introduce un corte sensible: lo que antes era ritmo y fluidez, se convierte en choque y materia. La cámara no reacciona, no enfatiza ni reconduce el impacto; el plano continúa y produce un efecto de extrañamiento: el acto aparece como exceso dentro del flujo del espectáculo.

El punto de inflexión definitivo llega con la pelea. La coreografía se rompe, la música se detiene, la imagen se vuelve áspera y sin eje. Carmen y la otra mujer ruedan por el suelo, se golpean, se enredan en una violencia sin forma. El montaje se fragmenta. Ya no hay campo escénico, sino cuerpo en caída. Lo real, aquí, no es el sufrimiento ni la sangre, sino la quiebra del régimen que ordenaba el sentido: la acción se impone como fuerza repetida, resistente a la clausura narrativa del número.

El plano más elocuente del registro real es quizás el que no muestra. Cuando Carmen, en el suelo, toma la botella rota, la cámara se desplaza a un reflejo de líquido derramado. El grito se escucha fuera del campo. El acto queda excluido de la imagen, pero su efecto la contamina. Lo real se vuelve invisible pero audible: es lo que falta, lo que falta ver. Lo real se presenta como desplazamiento: lo decisivo ocurre fuera de cuadro y retorna como huella sonora y material.

Finalmente, cuando Carmen es encerrada en el camerino, su figura despeinada, golpeando la puerta, pataleando, ya no es figura simbólica ni imagen deseante: es *cuerpo* excedido, energía sin marco escénico. La cámara la recoge en una composición que ya no organiza, sino que contiene con dificultad. El espectáculo ha cesado, pero la intensidad persiste. Lo real ha pasado por la escena como una fisura: ha dejado un resto que ya no puede reabsorberse ni refigurarse.

En el río

Registro semiótico: el paseo como tránsito visual

La escena del río se organiza en siete planos que introducen una transición pausada entre el conflicto anterior y la intimidad posterior. Visualmente, se estructura en torno a una única unidad de desplazamiento real (el trayecto desde la Casa del Mulero hasta el río), contenida en los dos primeros planos. El resto se articula en torno al canto de Carmen, sostenido por música extradiegética y encuadres prolongados, cuya progresión depende más de la modulación emocional que del corte narrativo.

La transición desde el interior al exterior se realiza mediante un corte por yuxtaposición narrativa, sin continuidad de movimiento, pero conservando la dirección de la acción. La cámara acompaña a los personajes desde la puerta mediante un *travelling* lateral que deriva en panorámica y después en plano general. En el segundo plano, los sigue brevemente por el callejón. Carmen ha pedido a José despedirse de su barrio antes de ser llevada presa.

Figuras 8. Transición a la secuencia del río. Al salir de la Casa del Mulero, Carmen toma el brazo de José. Este gesto marca el paso del interior teatralizado a un exterior suspendido, donde el deseo se articula fuera del control institucional. El plano establece el tránsito hacia un nuevo régimen visual.



Fuente: Rey (1938).

Desde el plano 3 (figura 9), la escena se ordena alrededor del canto. Cada plano captura una frase o inflexión emocional: el reflejo de José en el agua (figura 12), la mirada al cielo (figuras 10 y 11), el giro ante el verso “te perdí ya, barrio mío”. El movimiento se reduce: solo el rostro y las miradas varían. En un primer plano frontal con los ojos cerrados, Carmen aparece detenida; su cuerpo cesa, su voz continúa.

Tras el canto, ambos personajes bajan la mirada. No hay acción, sino sincronía afectiva a través del gesto negativo. La música se vuelve sentencia. En el plano final, Carmen se recompone y un *travelling out* reencuadra a José. Ambos aparecen en plano medio, sin contacto visual. José, incómodo, propone marcharse. Carmen lo interrumpe con una pregunta infantil sobre ratones en el calabozo, luego pide cambiarse. José vacila. “¿Está lejos tu casa?”. “No, aquí a la vuelta”. Se ponen en marcha.

Figura 9. Carmen pide ir a casa para cambiarse. Carmen, aún sentada y en actitud calmada, mira a José y le pide ir a cambiarse. La interacción introduce un quiebre en la contemplación: el deseo deviene narración. El gesto contenido anticipa el tránsito a un plano más íntimo.



Fuente: Rey (1938).

Este intercambio reorganiza la narrativa: la detención se pospone, el trayecto se desvía. La cámara los sigue de espaldas: ya no registra, anticipa. El montaje ha sostenido el canto, ha contenido el conflicto, y culmina en un paso silencioso hacia la intimidad. La música se ha extinguido.

La iluminación (probable simulación lunar) recae sobre Carmen, mientras José permanece en sombra. Los reflejos en el agua y la oscuridad del entorno refuerzan una atmósfera suspendida. El sonido, sin connotación festiva, se convierte en expresión emocional. El montaje no subraya: acompaña la respiración del canto y los movimientos del cuerpo. La escena se cierra con un *travelling out* que recompone el plano a dos, sin restaurar la energía anterior: queda solo el tiempo del deseo contenido.

Registro imaginario: la imagen del deseo como despedida

Esta secuencia se configura como un espacio de suspensión melancólica. Frente a la violencia del tablao, el deseo se manifiesta como pérdida.

Carmen ya no seduce ni baila: canta sola y su cuerpo detenido sostiene una imagen que roza lo espectral. No hay público ni coreografía. Solo la noche, el río y dos cuerpos detenidos ante el límite.

Figura 10. Sentada frente al río, Carmen canta mientras José permanece de espaldas. La imagen cristaliza el desequilibrio entre voz y mirada, cuerpo y presencia. La ciudad desenfocada refuerza el espacio mental del deseo.



Fuente: Rey (1938).

El deseo adopta forma de despedida. Carmen canta a Triana como quien canta a una parte de sí misma. La interpelación no se dirige a José, sino a un pasado que se disuelve. La cámara se alinea con ese giro introspectivo. El rostro de Carmen, flotando entre oscuridad y agua, se convierte en centro visual. En el plano con los ojos cerrados, Carmen deja de mirar y de ser mirada: el sujeto deseante se convierte en superficie doliente.

José es figura desplazada. Aunque aparece, su presencia no determina el sentido. Su mirada intermitente no sostiene el circuito del deseo. Al desviar la vista, confirma que el canto ya no tiene destinatario. La luz lo mantiene en penumbra, mientras Carmen permanece iluminada. La cámara refuerza la escisión: ella al frente, él al margen.

Figuras 11. Primer plano de Carmen mientras canta. Su mirada alzada, suspendida en el canto, encarna un instante de plenitud expresiva en el que el deseo se desplaza hacia lo onírico. La iluminación suave y el fondo desenfocado refuerzan la dimensión imaginaria del plano, donde el cuerpo femenino se convierte en imagen cantada y soñada.



Fuente: Rey (1938).

La escena no se resuelve. El canto no tiene réplica y el plano final no recompone la tensión. Cuando Carmen pide cambiarse, no es coquetería, sino gesto de dignidad: desea mantener el control de su cuerpo. El eros se ha replegado: ya no es proyección hacia el otro, sino deseo de permanecer imagen. Carmen no es víctima ni prisionera, sino figura que se representa aún a sí misma.

Registro real: el resto que interrumpe la imagen

Pese a su apariencia armónica, esta escena está atravesada por momentos en los que la imagen se fractura. Lo real irrumpe no como violencia, sino como pérdida callada, como resto que desborda la representación.

Figuras 12 y 13. El reflejo imposible del deseo. La inversión visual de la figura de José en el agua, inmediatamente seguida de la súplica melódica de Carmen, articula la fractura entre ilusión y realidad. El reflejo anuncia una subjetividad escindida: el amor ya no es promesa, sino peso que arrastra. La canción, sin réplica, se vuelve plegaria desesperada en un espacio sin correspondencia.



Fuente: Rey (1938).

En la figura 12, José aparece reflejado en el agua. No es cuerpo, sino proyección inestable. Carmen lo busca con la mirada, pero no hay respuesta: lo masculino se ha disuelto en ausencia. Más adelante, Carmen canta con los ojos cerrados (figura 13). No hay interlocutor ni mirada: solo voz sostenida en el vacío. Cuando abre los ojos, nada ha cambiado. El plano siguiente, en silencio, confirma que el gesto no ha sido correspondido.

En el siguiente plano, José ya no la mira. Carmen baja también la vista. El canto se convierte en eco, en resto sonoro. La música (solemne, sin resolución) señala el derrumbe. No hay clímax, solo fatiga emocional. El último plano, lejos de reconciliar, subraya lo que falta (figura 9). Carmen se recompone, José la deja hacer. Caminan sin contacto. El montaje no corta bruscamente, pero el silencio, las miradas esquivas y el tono apagado (pregunta: “¿Está lejos tu casa?”) actúan como descarga. Lo real se manifiesta en lo no dicho, en el fracaso del encuentro.

Este registro se extiende por toda la escena como fondo latente: límite del canto, cuerpo persistente, deseo sin objeto. Carmen no ha seducido, José no ha actuado. La escena ha contenido el exceso, pero no lo ha resuelto. El río, en su calma, refleja lo que no puede simbolizarse: el paso de una figura por el umbral de su relato.

En la casa de Carmen

Registro semiótico: la intimidad como puesta en escena

La escena de la casa de Carmen se abre con una cortinilla, transición que marca un corte en el discurso narrativo: dejamos el exterior melancólico del río y entramos en el espacio privado de Carmen, símbolo de intimidad y tensión contenida.

Las figuras 14 y 15 muestran el recorrido por una calle en penumbra. La cámara acompaña en *travelling out* y se detiene frente a unas escaleras. Carmen sube primero, se detiene en los peldaños y mira a José: no avanza sin él. El ritmo ya lo marca ella.

Figuras 14 y 15. Carmen guía a José hasta su casa. La penumbra y el claroscuro enmarcan el tránsito hacia un espacio íntimo, donde Carmen toma la iniciativa y José permanece a la espera.



Fuente: Rey (1938).

Ya en el interior, Carmen abre la ventana, se desprende del mantoncillo y enciende dos fuentes de luz: una vela ante el Cristo del Cachorro y un velón. La iluminación, poco naturalista, distribuye el espacio en zonas de luz y sombra: Carmen, foco; José, umbral.

En la penumbra íntima de la habitación, Carmen recoge una bata y se dirige hacia el espejo. José, de espaldas, no la observa directamente: su mirada se posa en el reflejo, en esa imagen duplicada que organiza el deseo sin confrontarlo. Es en esa distancia (la del espejo) donde se proyecta lo que no puede asumirse de frente. La música extradiegética mantiene una tensión suspendida, casi ritual. Cuando Carmen aparece reflejada, no es su cuerpo lo que se muestra, sino su imagen. Sonríe, lo interpela; pero sus ojos quedan en sombra. Lo que brilla (lo que emite luz) son los labios.

La luz artificial se extingue y la escena queda bañada por la luz de la luna, que modela un claroscuro casi pictórico. Carmen se peina con lentitud y se declara lista. El encuadre compartido, que los incluye a ambos, funciona como eje de una tensión que aún no se resuelve.

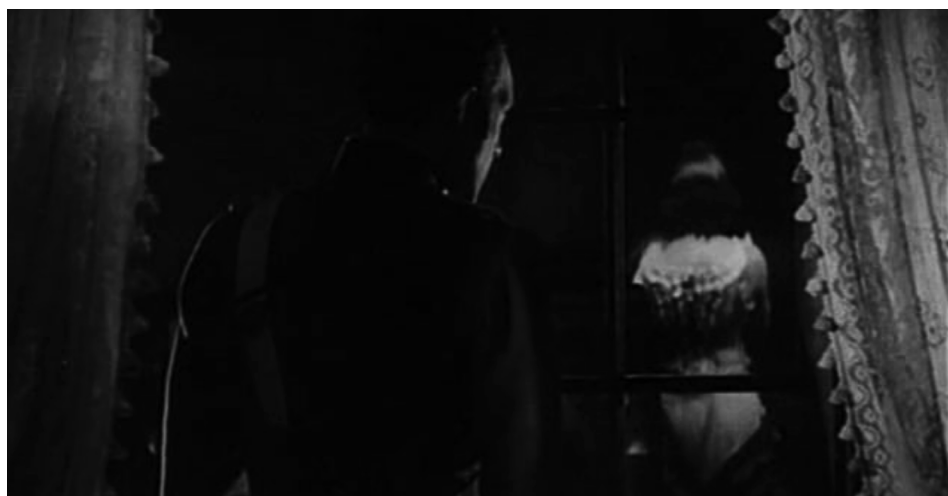
Los gestos se ralentizan: José recoge su sombrero y se acerca a la puerta. Carmen le pide que no le aten las manos. Él le besa las suyas. La cercanía se intensifica hasta el borde del beso, pero una corneta militar irrumpe desde fuera. La ventana abierta deja entrar el sonido del deber. Entonces, Carmen cierra la puerta. Lo mira, gira el cuerpo, y finalmente lo besa. La música crece. No hay cortes. Solo un plano que encuadra el gesto, sellado por un fundido a negro. El deseo ha sido interrumpido y, al mismo tiempo, afirmado.

Registro imaginario: la intimidad como imagen

La casa de Carmen no es espacio doméstico, sino escenario simbólico. Ella regula el acceso, el ritmo y la mirada. Desde el primer momento, guía la acción: espera en los peldaños, invita a entrar, sonríe. El deseo no se exhibe: se insinúa, se filtra.

Carmen enciende una vela, abre una ventana, se despoja del mantón. Cada gesto construye un dispositivo donde el deseo se desplaza y se simboliza. José, contenido, permanece al fondo. No hay contacto físico, pero sí acumulación de afecto.

Figuras 16 y 17. La imagen deseada: Carmen en el reflejo. José no observa directamente a Carmen, sino su reflejo en el cristal, mediación visual que articula el deseo sin confrontar lo real. La figura femenina se muestra como imagen luminosa, inaccesible, proyectada para la mirada masculina.



Fuente: Rey (1938).

El momento clave es el reflejo: José observa a Carmen a través del cristal. Ella se desnuda parcialmente fuera de campo; su imagen reflejada aparece luminosa, pero incompleta. El deseo no se dirige al cuerpo, sino a su duplicado: lo que se desea es imagen, no presencia.

Carmen, reflejada, pregunta: “¿Qué quieres?”. Sus labios iluminados, sus ojos en sombra, condensan la ambigüedad del deseo. José responde “nada”, pero ya está atrapado. La tensión se mantiene en la superficie. Incluso, cuando Carmen se declara lista, no se rompe ese juego: todo funciona como escenografía del deseo, no como consumación. La corneta irrumpe como signo del límite. Pero Carmen no retrocede: besa a José, no como entrega, sino como afirmación. El fundido final consagra el imaginario, no lo anula.

Registro real: fractura, reflejo y mandato

El espacio íntimo se resquebraja cuando emerge la tensión entre deseo y deber. Carmen está a punto de ser detenida; José no es un amante libre, sino un soldado dividido. La imagen lo muestra: ella en luz, él en sombra; ella al frente, él al fondo. La armonía visual encubre una grieta.

El reflejo introduce esa fractura. José no ve a Carmen, sino a su imagen especular. Brilla, pero no entrega. Él responde: “No, nada”: lo que desea no es real, sino proyección. El deseo queda atrapado en la superficie.

Cuando Carmen se ofrece, José vacila. Entonces, la corneta militar irrumpe por la ventana abierta: símbolo del mandato exterior. El plano 13 concentra esta entrada de lo real. Carmen intenta cerrarla, pero el daño ya está hecho. Su beso es respuesta lúcida: el deseo ha sido herido, pero aún así se afirma.

El fundido a negro no clausura, sino que oculta. La consumación no se muestra, pero se sugiere. La escena siguiente, que se abre en iris, no continúa: castiga. José ha cruzado un umbral. Lo real ha entrado como mandato ineludible y la forma solo puede disolverse ante él.

Figuras 18 y 19. El umbral de la entrega. Carmen y José se entregan al deseo. El claroscuro y el fundido a negro sellan una traición ambigua: amor y deber se anulan mutuamente.



Fuente: Rey (1938).

Conclusiones

Los resultados del análisis muestran cómo *Carmen, la de Triana* (Rey, 1938) articula una red simbólica compleja que entrelaza cuerpo, deseo y nación. La aplicación de la tríada metodológica de González Requena (1997) permite localizar no solo las estructuras formales del texto, la construcción visual del cuerpo femenino como eje escópico, sino también su espesor afectivo y sus momentos de fractura simbólica, los mecanismos que interrumpen, desvían o condensan el discurso. El cruce entre registros semióticos, imaginarios y reales no opera como compartimentos estancos, sino como una dinámica tensa y productiva que estructura el relato visual. Como plantean Deleuze (1983, 1985) y Barthes (1980), las imágenes cinematográficas no solo representan: laten, interrumpen, queman. El *punctum* aparece como gesto mínimo pero insistente (una mirada oblicua, una corneta, un reflejo) que señala el ingreso de lo real en el tejido simbólico del filme.

La secuencia del tablado, por ejemplo, organiza un espectáculo que finge ser coral, pero pronto deriva en un circuito cerrado entre Carmen y José. La música, el montaje y la dirección de las miradas codifican un deseo que se vuelve forma. En esta articulación, los *pathosformeln* resultan determinantes: el modo en que Imperio Argentina mira al cielo, se peina ante el espejo o arroja una copa con rabia no son gestos aleatorios, sino fórmulas de intensidad emocional inscritas en la memoria visual del espectador. Tal como sugiere Warburg (2012), esas fórmulas condensan afecto y reaparecen como arquetipos que movilizan la identificación.

El cuerpo de Carmen se configura como una *pathosformel*: una fórmula heredada de expresión que condensa una tradición visual codificada y cargada de afecto. Gestos como cubrirse con el mantón o cantar al río no son simples acciones narrativas, sino condensaciones culturales que activan la memoria emocional del espectador. Estas fórmulas, lejos de anclarse solo en la estética del folclore, reenvían a una genealogía más profunda del gesto femenino como signo de sacrificio, espera o herida.

Ahora bien, el deseo no se despliega de forma continua. Lo real, como resto no simbolizable, se manifiesta en momentos de quiebre: el rostro

de José ensombrecido, la corneta militar que irrumpe cuando el beso está a punto de producirse o el fundido a negro que sella la escena sin clausurarla. Estos *puncta*, en el sentido barthesiano, no son fallas de estilo, sino síntomas de un exceso: el punto donde el relato no puede continuar sin fractura. En este sentido, la *imagen-tiempo* (Deleuze, 1983, 1985) se impone sobre la *imagen-movimiento*: el corte se convierte en suspensión.

El filme no articula el deseo de forma aislada, sino que lo inserta en un relato de nación. Conviene subrayar que esta economía del deseo no se asume como un dato único o transhistórico, sino como una configuración textual e histórica que el análisis reconstruye a partir del dispositivo. En el caso de *Carmen, la de Triana* (Rey, 1938), esa configuración se organiza predominantemente en clave heterosexual y en jerarquías de género, visibles en las posiciones de mirada, reconocimiento y exclusión que la película distribuye. La Carmen de Imperio Argentina condensa una idea de lo femenino andaluz, racializado y esencialista, que opera como fetiche y frontera. Su cuerpo, repetidamente encuadrado, iluminado y silenciado, funciona como superficie de inscripción para un imaginario nacional que erotiza su objeto mientras lo disciplina. Desde esta perspectiva, el filme despliega una retórica de lo andaluz profundamente marcada por el imaginario esencialista de la España de preposguerra. Carmen se convierte, así, en superficie de inscripción de un relato de nación en el que el deseo femenino se articula como relato fundacional, pero al mismo tiempo queda capturado por una lógica de control y castigo (Labanyi, 2002; Serrano, 1999).

Esta lectura se complejiza si atendemos al carácter metatextual del filme. La presencia de Imperio Argentina, estrella nacional y figura del *star system* musical de la década de 1930, introduce una dimensión paratextual: su voz y su figura no remiten solo a la ficción, sino al imaginario cultural de su época. Como subraya Puche-Ruiz (2021), la folclórica es ya entonces una figura fosilizada, convertida en *souvenir* visual para el mercado interno y externo. El cine no crea la nación desde cero: la reitera, la embellece y la vende.

El cruce entre los tres registros revela, así, que *Carmen, la de Triana* (Rey, 1938) no representa simplemente una historia de amor o celos, sino que escenifica un conflicto irresoluble entre *eros* y ley, entre espectáculo e interrupción. El filme cifra, en su forma misma, los límites de toda identificación plena: allí donde el deseo se afirma, algo del orden del deber, la norma o la pérdida lo hiere. La tensión no se resuelve: se transforma en relato.

Desde esta perspectiva, la obra articula un espacio de intersección simbólica en el que el cuerpo femenino canaliza el deseo, lo dispone formalmente y lo entrega como ofrenda narrativa. El fundido a negro del último plano no clausura, sino que desplaza: suspende la imagen en el momento de mayor tensión. En ese umbral entre figura y desgarró, se inscribe la potencia simbólica del filme, que no muestra tanto un cuerpo deseado como una imagen herida por su propia condición de signo. La distinción entre imagen-movimiento e imagen-tiempo ha permitido detectar cómo la película alterna secuencias orientadas a la acción con momentos de suspensión contemplativa. Este tránsito entre regímenes temporales reconfigura la red semiótica del filme. Fundidos, ralentizaciones y encuadres detenidos actúan como fracturas en las que el sentido ya no puede cerrarse.

La puesta en escena de Imperio Argentina moviliza gestos heredados que actúan como núcleos de identificación visual. Esta gestualidad contribuye a construir a Carmen como figura deseante y como símbolo de una Andalucía folclorizada. Por metonimia, estas fórmulas articulan una representatividad nacional en la que el cuerpo femenino se convierte en proyección del imaginario español.

El análisis ha permitido localizar diversos *puncta* que interrumpen la fluidez del relato: reflejos en el agua, la corneta, la botella rota. Detalles que afectan directamente al espectador. Como afirma González Requena (2010): “por motivos estrictos de supervivencia, la percepción apunta a saber, de lo real, lo menos posible. Pues un exceso de saber es, como poco, doloroso y, en el límite, aniquilador” (p. 11). Eso le ocurre a José:

su trayectoria es la de un sujeto que, al confrontar lo real del deseo, entra en proceso de subjetivación.

Aquí se activa uno de los hallazgos más relevantes: la subjetivación trágica. José pasa de figura narrativa estable a sujeto escindido: besa, traiciona su función y paga por ello. El fundido a negro no clausura el deseo, sino que lo afirma y lo oculta. La escena siguiente lo muestra degradado y expulsado. La caída es subjetivación: ha deseado, ha visto, y ya no puede volver atrás.

Carmen también se subjetiva, aunque su trayectoria es distinta. Ella no transita de la ley al deseo, sino que lo habita desde el inicio. Su lucidez ante el precio de esa elección la subjetiva: canta su culpa, besa sabiendo que el deber vendrá. Su gesto final es entrega y condena. El beso no es resolución, sino punto de inflexión: allí donde *eros* y nación se cruzan, sin reconciliarse.

Carmen, la de Triana (Rey, 1938) no ofrece una conclusión, sino una tensión sostenida. La imagen ha escenificado el deseo, pero también lo ha interrumpido. Lo real, como reflejo, corneta o herida, ingresa en el campo visual y obliga a reconfigurar el sistema. El filme revela un subsuelo trágico: allí donde el cuerpo femenino no solo encarna la nación, sino que la padece. Esa economía del deseo, históricamente codificada, se hace legible precisamente en sus mecanismos de selección, exclusión y castigo. Y allí donde la imagen, enfrentada a su propio límite, se rinde a su intensidad.

Declaración de categorías CRediT

María José Bogas-Ríos: conceptualización, metodología, investigación, análisis formal, curación de datos, redacción-borrador original, redacción-revisión y edición, visualización, administración del proyecto.

Agradecimientos

No aplica.

Financiación

No aplica.

Declaración de intereses

Declaro que no existe ningún conflicto de interés financiero o personal que pueda influir en los resultados o la interpretación de su trabajo.

Declaración de ética y consentimiento

No aplica.

Disponibilidad de datos o materiales

Las fichas de *decoupage* y el desglose por registros y escenas están disponibles en el repositorio OSF, en acceso abierto: https://osf.io/4w7s9/?view_only=9c3b328fa312466eaf4337bd66a4c954

Consentimiento para publicación

No aplica.

Declaración de inteligencia artificial

La autora declara que empleó herramientas de inteligencia artificial (ChatGPT, OpenAI) como apoyo en tareas de redacción y edición del manuscrito. El análisis, la interpretación de los datos y las conclusiones corresponden exclusivamente a la autora.

Referencias

Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Paidós.

Bogas Ríos, M.^a J. (2018). *Estereotipos e identidad andaluces en el cine español. Caso de estudio: El cine andaluz* [tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://docta.ucm.es/bitstreams/8b858535-283a-4ac9-8d85-bae451871a8d/download>

- Deleuze, G. (1983). *Cinema 1: La imagen-movimiento* (T. D. Capdevila, trad.). Paidós.
- Deleuze, G. (1985). *Cinema 2: La imagen-tiempo* (T. D. Capdevila, trad.). Paidós.
- DeMille, C. B. (dir.) (1915). *Carmen* [película]. Famous Players-Lasky Corporation.
- Fanjul, S. (2012). *Buscando a Carmen*. Siglo XXI.
- Fernández de Larrinoa, R. (2021). La música de Carmen, la de Triana (1938): Las fuentes y el proceso creativo. *Anuario Musical*, 76, 151-180. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2021.76.08>
- Gallardo Saborido, E. J. (2008). *Para problematizar las batas de cola: Ideología e identidad en el musical folclórico andaluz* [comunicación]. I Convocatoria ¿Quién está detrás de la cultura? REU08: Prácticas artísticas-políticas-poéticas, hacia la experiencia de lo común. <https://ayp.unia.es/dmdocuments/comr0812.pdf>
- Godard, J.-L. (dir.) (1983). *Prénom Carmen* [película]. Sara Films.
- González Requena, J. (1996). La imagen: Lo semiótico, lo real, lo imaginario. *Sociocriticism*, 12(1-2), 117-137. <https://www.gonzalezrequena.com/resources/1997%20La%20imagen%20-%20lo%20semiótico%2C%20lo%20real%2C%20lo%20imaginario.pdf>
- González Requena, J. (2010). Lo real. *Trama y Fondo: Revista de Cultura*, 28, 3-20. <https://www.gonzalezrequena.com/resources/2010%20Lo%20Real%242C%20Ben%20BTrama%20By%20BFondo%2028.pdf>
- González Requena, J. (2013). *El ser de las imágenes: De la teoría al análisis de la imagen*. <https://gonzalezrequena.com/textos-en-linea-0-2/libros-en-linea/el-ser-de-las-imagenes/>

- González Requena, J. (2013). *El texto: Semiótico, imaginario, real*. <https://gonzalezrequena.com/1-el-texto-semiotico-imaginario-real/>
- González Requena, J. (2015). *La mirada y el deseo*. <https://gonzalezrequena.com/3-2014-10-10-2-la-mirada-y-el-deseo>
- González Requena, J. (2016). De los textos yoicos a los textos simbólicos. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación: Ensayos*, 56, 1-10. <https://www.scielo.org.ar/pdf/ccedce/n56/n56a04.pdf>
- González Requena, J. (2018). *El star-system: El deseo, la imago y la ley*. <https://gonzalezrequena.com/1-el-star-system-el-deseo-la-imago-y-la-ley>
- Labanyi, J. (2002). Historia y mujer en el cine del primer franquismo. *Secuencias: Revista de Historia de Cine*, 15, 42-59 https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3882/26821_5.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Labanyi, J. (2004). *Lo andaluz en el cine del primer franquismo: Los estereotipos para manejar la contradicción*. Fundación Centro de Estudios Andaluces. <https://www.centrodeestudiosandaluces.es/publicaciones/descargar/134/documento/2480/H200402.pdf>
- Labanyi, J. (2024). Rethinking Spanish studies. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 25(3), 369-371. <https://doi.org/10.1080/14636204.2024.2384315>
- Medrano García, S. (1990). *“Carmen”, de la literatura a la imagen* [tesis doctoral, Universidad de Barcelona]. <https://diposit.ub.edu/bitstreams/da2ba988-983c-4432-98be-eee56aec806e/download>
- Miranda González, L. (2018). *Canciones en el cine español: Periodo de autarquía (1939-1950)*. Shangrila.
- Miranda González, L. (2021). A new Carmen for a new Spain: Nationalism and cinema during the Spanish Civil War. En

- A. Cascelli y D. Condon (eds.), *Experiencing music and visual cultures: Threshold, intermediality, synchresis* (pp. 91-103). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429198366-8>
PMid:33181162
- Moreno-Díaz, C. (2015). *La niña de tus ojos* (1998) a la luz de *Carmen la de Triana* (1938): Parodia y subversión de la identidad española. *Hispanic Research Journal*, 16(4), 355-369. <https://doi.org/10.1179/1468273715Z.000000000131>
- Muñoz Aunión, M. (2004). El cine español según Goebbels: Apuntes sobre la versión alemana de Carmen, la de Triana. *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, 20, 25-46 <https://doi.org/10.15366/secuencias2004.20.002>
- Navarrete Cardero, J. L. (2003). *La española y Sevilla*. Padilla.
- Navarrete Cardero, J. L. (2009). *Historia de un género cinematográfico: La española*. Quiasmo.
- Preminger, O. (dir.) (1954). *Carmen Jones* [película]. 20th Century Fox.
- Puche-Ruiz, M. C. (2021). How 'Carmen' became a flamenco doll: Andalusian women and Spanish folklore in films featuring tourists (1905-1975). *Journal of Tourism and Cultural Change*, 20(2), 1-24. <https://doi.org/10.1080/14766825.2021.1943418>
- Rey, F. (dir.) (1938). *Carmen, la de Triana* [película]. Carl Froelich-Film GmbH.
- Ruiz Muñoz, M. J. y Sánchez Alarcón, I. (2008). *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*. Centro de Estudios Andaluces.
- Saura, C. (1983). *Carmen* [película]. Emiliano Piedra.
- Serrano, C. (1999). *El nacimiento de Carmen: Símbolos, mitos y nación*. Taurus.
- Warburg, A. (2012). *El renacimiento del paganismo* (t. 2). Alianza.