



File: Bizet - Carmen - Carmen's Defiance, Act IV - The Victrola book of the opera.jpg

Cómo citar: Guevara Prieto, J. C. (año). Carmen de Bizet: una nueva concepción de lo femenino en el siglo XIX. Desbordes, vol. (número), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3738>

Guevara Prieto, J. C. (year). Carmen de Bizet: a new conception of the womenship in the 19th century. Desbordes, vol. (Number), pp. DOI: <https://doi.org/10.22490/25394150.3738>

Este trabajo se encuentra bajo la licencia Creative Commons Attribution 4.0.
This work is under the Creative Commons Attribution 4.0 license.

Carmen de Bizet: una nueva concepción de lo femenino en el siglo XIX

Carmen de Bizet: a new conception of the womanship in the 19th century

Julio César Guevara Prieto

Maestro en música con énfasis en educación

Candidato al título de maestría en música con énfasis en musicología de la Pontificia Universidad Javeriana

Nietzsche, quien había visto en la obra de Wagner un reflejo del hombre y del arte, movidos ambos por una fuerza externa que los gobierna, encontró en Carmen de Bizet una nueva forma de comprender la realidad lejos de un campo metafísico, en donde la voluntad de poder es la única fuerza que rige el actuar del sujeto y permite su relación con los otros y con el entorno (Tomlinson, 2001). De esta manera, *Carmen* se convierte en la primera ópera realista al relatar, no una historia épica o burguesa, sino una de trabajadoras, soldados y bandidos; la de una clase social que se presenta por primera vez, en este género, dentro de una trama trágica y no cómica, reflejando algunas de sus costumbres y cotidianidades (Cortes, 1986). Aunque, si bien es cierto que el libreto de esta obra está basado en una novela homónima y contemporánea del escritor Prosper Mérimée, la obra de Bizet aporta nuevos elementos que permiten dar cuenta de dicha realidad (Stefan, 1967). En este contexto, se hace pertinente preguntarse acerca de cómo esta obra es un reflejo también de la concepción de mujer y de lo femenino presente en la época y cómo se enfrentan los diferentes discursos al respecto desde la dramaturgia, la música y el escenario artístico.

McClary (1998) plantea que el discurso de otredad en *Carmen* se ve reflejado en una relación interdependiente entre lo femenino y lo exótico. Al desarrollarse la historia en España, pero siendo concebida por y para franceses, el carácter folclórico de la composición adquiere también una postura de exótico, que se verá ligada inevitablemente con lo femenino, al ser ambas una idea de lo otro frente al constructo normativo de lo francés y lo masculino. Si bien lo anterior se ve expresado en el discurso de sexualidad ligado a *Carmen*, exaltado por su raza gitana que, dentro de la obra, le añadirá un carácter sexual y exótico dentro del mismo contexto español, la música juega un papel importante a la hora de dar cuenta de esa otredad exótica ligada a lo femenino, que a su vez, también es sexual (McClary, 1998). Además de los evidentes cromatismos

alusivos a la música española, Stefan (1967), citando a Tiersot, a Istel y a Duadet, localiza dos raíces importantes de la composición de Bizet.

La primera es una colección de canciones llamada *Flores de España* editada en 1864 por Sebastián de Iradier, en donde también se encontraban composiciones suyas. Dicha colección había sido traducida al francés y contenía, a pesar de que Iradier era español, canciones latinoamericanas producto de su investigación realizada en Cuba en 1961 sobre las raíces criollas e indígenas en la música (Stefan, 1967). *El Arreglito*, una de las canciones latinoamericanas de dicha colección, se convierte en la base de la popular *Habanera de Carmen*, siendo utilizada en el primer acto para introducir a la protagonista y caracterizarla como una mujer coqueta y peligrosa “Si te amo, ¡ten mucho cuidado!” (Halevy & Meilhac, 1875/1986, p. 70). De esta manera, el carácter sexual de Carmen se establece por medio de un tema de origen extranjero, que deja claro que la idea de lo exótico homogeneizado prima por encima de la intención de hacer una referencia exacta a la música española o gitana.

La segunda raíz musical de la obra tiene origen en un Polo del compositor Manuel García llamado cuerpo bueno, alma divina, recopilado en otra colección de canciones publicada en 1971 llamada *Ecos de España*, que se encontraba, igualmente, traducida al francés (Alonso, 2006). El tema que Bizet extrae del Polo de García es utilizado en el preludio del acto IV, pero de este también se desprende el motivo del destino (Stefan, 1976).



Ilustración 1. Fragmento del preludio del acto IV de Carmen de Bizet. Las flechas señalan las notas que conforman el motivo del destino. (Adaptada de Stefan, 1976, p. 189)

Esta célula, llamada *motivo del destino*, caracterizada por la segunda aumentada entre el Do# y el Sib que alude a un sonido exótico, es introducida desde la obertura por los violonchelos y “aparecerá con distintas variaciones a lo largo de toda la obra, ligado a Carmen, al deseo y a la pasión de Don José” (Cortes, 1986, p. 33), siendo presentado por segunda vez cuando

Carmen lo ve por primera vez. Al estar este motivo ligado a Carmen y al destino de ambos personajes, se convierte en un recurso musical para ligar a lo femenino y a lo exótico a lo fatal, recayendo en la figura de la *femme fatale* (MacClary, 1998). Esta figura está asociada al goce sexual y al poder de engañar al hombre, ambos pecados cristianos ligados a Eva, “la primera mujer”, y, por ende, a lo femenino (Gordillo, 2010).

Este discurso se ve resaltado aún más en el libreto de la ópera debido a que los escritores agregan un personaje, inexistente en la novela, llamado Micaela, quien refleja los valores femeninos que se contraponen a los pecados de Carmen, mostrando que estos últimos podrían estar ligados a su raza gitana y no a la mujer europea.

Sin embargo, Leibowitz (1990) aporta una visión distinta acerca del rol de Carmen y Micaela dentro del género de la ópera. El autor expone que *Carmen* transgrede la estructura típica de una ópera de la época al presentar una protagonista que no lucha por un ideal de amor romántico, sino por un amor libre, no ligado a una heteronormatividad. Dicha búsqueda del amor romántico es encarnada por Micaela quien, en un punto, se podría considerar como la antagonista de la historia. Más aún, el papel de Carmen fue escrito por Bizet para una mezzo- soprano, a quien por lo general se le otorgaba un papel subordinado y cómico, como el de una criada, y el de Micaela a una soprano, quien tendría, por lo general, el rol protagónico. Sin embargo, “el personaje de Micaela... se subordina desde todos los puntos de vista al de Carmen” (Leibowitz, 1990). Si bien se podría interpretar que la pureza en lo femenino está ligada a un color vocal, también podría resaltarse que el cambio de roles expresa una visibilización de otro tipo de mujer que enmarca otra feminidad, desde la raza y la clase social, reinterpretando esa subordinación que se le atribuía frente a otros tipos de feminidad y otorgándole notoriedad. Este hecho adquiere un peso mayor cuando se tiene en cuenta que el papel protagónico que empiezan a tener las mujeres en la escena musical, gracias al rol de la *prima donna* y que establecía ciertas categorías de lo femenino, se ve transgredido con el papel de Carmen, dejando que mujeres con otros estándares de feminidad pudieran acceder a nuevos espacios dentro de escena musical.

Si se añade, además, que la industrialización del siglo XIX trajo consigo un nuevo espacio de trabajo invisibilizado en fábricas textiles o tabacaleras (espacios laborales otorgados a la mujer debido a su carácter artesanal), en donde encontraron un rechazo importante de los hombres por su aparición en el espacio público (Scott, 1993), esta ópera añade un espacio de visibilidad a dicha realidad, presentando una feminidad pública existente en la época, aunque censurada por sus contemporáneos, al introducir en el primer acto la aparición de trabajadoras tabacaleras que despiertan el deseo de los hombres.

Adicionalmente, Leibowitz (1990) también destaca los cambios que sufre Don José al pasar de la novela a la ópera. En la versión de Mérimée, el protagonista es violento e impulsivo, características asociadas a lo masculino. Sin embargo, en la ópera se presenta a un hombre inseguro y dubitativo, eclipsado por la masculinidad de Escamillo (personaje que en la novela es un simple picador y no un torero). Aunque Don José es interpretado por un tenor, el carácter viril de los pasajes que deberían corresponderle a un protagonista son puestos en cuestión debido a la intención lírica y tierna de muchas

de sus intervenciones (Leibowitz, 1990). Este hecho muestra cómo lo femenino también puede coexistir con lo masculino dentro de un mismo personaje varón y cómo dicha representación refleja nuevas formas de concebir al hombre, promoviendo nuevas masculinidades.

Finalmente, es importante destacar el discurso de libertad que pregona Carmen durante toda la obra, una libertad que está ligada a su raza, pero también a su ser mujer y a las no ataduras con ningún hombre (aporte del libreto, puesto que en la novela ella se encuentra casada). En este sentido, se hace importante rescatar el análisis que hace Piña (2001) acerca de la obra verista de Ibsen: *Casa de Muñecas*, en donde el autor presenta a Nora, una protagonista sometida por su matrimonio y su esposo, que al final descubre su libertad por medio de la negación de su relación conyugal y de la deconstrucción su ser mujer tal y como la sociedad masculinizada la había configurado. Al igual que Nora, Carmen entiende su femineidad fuera de los lazos opresivos de la sociedad machista, sacrificando su vida misma por dicha libertad.

Referencias

- Alonso, C. (2006). *Manuel Gracia, compositor de canciones: del canto y españolismo musical*. En Moreno, A., & Romero, A. (Eds.) *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1882)*. Universidad de Cádiz: Cádiz
- Cortes, B. (1986). *Carmen*. Ediciones Daimon: México D.F.
- Gordillo, I. (2010). *Carmen: Paradigmas míticos, históricos y narrativos del mito*. En Guarinos, V. & Utrera, R. (coord.). *Carmen global: el mito en las artes y los medios audiovisuales* (pp. 61-80). Universidad de Sevilla: Sevilla.
- Halevy, L. & Meilhac, H. (1986). *Carmen*. (Cortes, B. Trad.). Ediciones Daimon: México D.F. (Trabajo original publicado en 1875)
- Leibowitz, R. (1990). *Historia de la ópera*. Taurus: Madrid
- McClary, S. (1998). *Georges Bizet: Carmen*. Cambridge University Press: Cambridge.
- Scott, J. (1993). *La mujer trabajadora del siglo XIX*. En Duby, G. & Perrot, Michelle (Eds.) *Historia de las mujeres: el siglo XIX*. Taurus: Madrid
- Stefan, P. (1967). *Bizet su vida, su obra, su época*. Nacional: México.
- Tomlinson, G. (2001). *Canto metafísico: un ensayo de la ópera*. Idea Books, S.A.: Barcelona

