

Un personaje femenino singular en la Literatura Francesa del XIX. Propuesta didáctica.

ARTURO DELGADO CABRERA
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Resumen

El personaje de la mujer abunda en las literaturas occidentales del siglo XIX. Nos centramos aquí en uno de ellos, generalmente considerado como paradigmático del tipo de mujer libre y que hemos elegido por su singularidad: *Carmen* de Prosper Mérimée (1845) y la visión que de él ofrece su adaptación a la ópera (1875), con libreto de Meilhac y Halévy y música de Georges Bizet. Se trata de analizar las características de cada uno, considerando las circunstancias que influyeron en la creación (autores, épocas, situación social de la mujer) de dichos personajes, y su significación en un marco más general que incluye otras literaturas europeas. Se especifica igualmente una propuesta didáctica para su aplicación en la enseñanza superior, en cuyo desarrollo el alumnado debe tomar una parte muy activa a partir de la búsqueda de documentación, la elaboración de fichas de lectura y la redacción de un informe final, en el que no debe faltar un punto de vista personal.

Palabras clave: *didáctica de la literatura, análisis textual, narrativa del XIX, personajes femeninos.*

Abstract

The woman as a character is a frequent feature in the 19th century literature of the Western countries. This paper deals with one of these characters, generally considered paradigmatic of the type of free woman, which we have chosen for its peculiarity: *Carmen* by Prosper Mérimée (1845) and its adaptation to opera (1875) by Meilhac, Halévy (libretto) and Georges Bizet (score). We analyse their traits, considering the circumstances under which they were created (authors, periods, social situation of women) and their meaning in a more general frame where we include other European literatures. We present as well a pedagogical procedure intended for university teaching, in which students must have an active part by means of research, the elaboration of reading accounts and, at the end, an essay showing a personal point of view.

Keywords: *the teaching of Literature, text analysis, 19th century fiction, women as characters.*

1. Introducción

La mujer parece ser uno de los personajes predilectos en la narrativa del XIX. Su tipología es muy variada, tanto en la literatura española como en la de otros países del ámbito occidental. La conformación de la sociedad burguesa diseña, sobre todo en la segunda mitad del siglo, el tipo femenino de hija, esposa y madre (el “ángel del hogar”; cfr. Aldaraca 1992) cuyo campo de acción es exclusivamente la casa, sin posibilidad de realización personal en otros territorios: no puede salir del dominio doméstico. Las otras dos posibilidades son el convento o la prostitución (Zola: *Nana*, 1880; Pérez Galdós: *La desheredada*, 1881). Excepcionalmente, una mujer sin recursos tiene las energías suficientes para emprender un negocio propio, pero el determinismo naturalista impedirá que tal empresa llegue a buen fin, como en algunas otras novelas de Zola (Gervaise en *L'Assommoir*, 1877), y los resultados serán desastrosos.

La ausencia de libertad es evidente. Al respecto, Carmen resulta un personaje excepcional: situado aún en el romanticismo exotista, es marginal en gran medida (pertenece a una etnia y a una clase socialmente poco apreciadas en la época) pero más libre que la mayoría de las mujeres de entonces. Tal libertad le viene del hecho de ejercer un trabajo remunerado, primero como cigarrera en la fábrica de tabacos de Sevilla, y después como parte de una banda de gitanos contrabandistas. Actúa también muy libremente en la elección de sus amantes, sobre todo en la versión operística, como explicaremos más adelante.

La situación cambia cuando se trata de una mujer perteneciente a las clases adineradas: sus recursos le permiten una mayor posibilidad de elección, porque no necesita que un marido atienda a sus necesidades económicas o que algún pariente le proporcione la dote necesaria para entrar en el convento, para lo que también hay que disponer de cierto peculio; así, el indiano Caballero estará dispuesto a financiar lo necesario para que Amparo se haga monja, antes de decidir proponerle matrimonio, en *Tormento* (1884) de Pérez Galdós. El problema es acuciante para las mujeres que no disponen de tales recursos -el dinero, como es bien sabido, constituye uno de los temas fundamentales de la narrativa de la época, llegando a ser incluso el título de una de las novelas más tardías de Zola: *L'Argent*, 1891- y las que intentan, como Tristana, una vida “libre y honrada”, valiéndose por sí mismas sin tener que atarse a las obligaciones del matrimonio (Pérez Galdós: *Tristana*, 1892), fracasarán mayoritariamente en su empeño.

La solución sería, pues, el trabajo remunerado, pero las mujeres de la burguesía han de renunciar a él porque está mal visto socialmente y, sobre todo, porque no tienen la preparación suficiente, en una época en que la instrucción que se les destina se reduce a unos conocimientos elementales (la presencia de la mujer en la educación

superior, e incluso en la enseñanza media, es muy escasa hasta bien avanzado el siglo XX) que están lejos de proporcionarles cualquier tipo de capacitación profesional. Las mujeres de las clases económicamente desfavorecidas sí están irremediamente destinadas al trabajo. Ante la imposibilidad de tener una ocupación de más relieve, serán mayoritariamente las doncellas o criadas de la burguesía, pero también se genera en la segunda mitad del siglo, como consecuencia de la revolución industrial en los países más desarrollados (Inglaterra, Francia, Alemania), una clase obrera que llevará una dura vida en las fábricas o en las minas (Zola: *Germinal*, 1885).

En esa sociedad burguesa sigue habiendo, mucho más que en otros periodos históricos, enormes diferencias económicas y de clase, que originan frecuentes huelgas. Así, los sectores más desfavorecidos de París se manifestaron repetidas veces ante el enorme dispendio que suponía la construcción del nuevo, enorme y lujoso Teatro de la Ópera, símbolo señero de la magnificencia nacional, encargado por Napoleón III, construido por Garnier con los materiales más costosos (constituyendo la principal edificación pública del llamado por algunos “mal gusto Segundo Imperio”) cuando aún había amplios sectores de la población que sufrían de hambre. El emperador, sin embargo, no pudo inaugurarlos oficialmente, y lo hizo MacMahon en 1875, tras la restauración de la República. Del mismo modo, había habido manifestaciones ante la llegada al puerto de Londres de los “mármoles Elgin”, esculturas y relieves del Partenón de Atenas conservados desde entonces en el Museo Británico (donde se exhiben, junto a los mármoles del siglo V a.C. del escultor Fidias, las caricaturas publicadas entonces con motivo de tal adquisición), comprados por el embajador inglés en Turquía a un precio que, en la época, pareció desorbitado. Tampoco en España faltaron las muestras de descontento por parte de los sectores económicamente débiles.

2. Planteamiento didáctico: primera fase

La mayoría de la bibliografía existente sobre la didáctica de la literatura se centra en las etapas primaria y secundaria de la enseñanza, con atención especial a las llamadas literatura infantil y juvenil (cfr. Delgado Cabrera y Menéndez Ayuso, 2002; López y Encabo, coords. 2004). En la enseñanza superior, los análisis y propuestas se refieren casi exclusivamente a las obras escritas en la lengua materna del alumnado. Cuando se trata de lengua extranjera, como en las facultades de Filología o de Traducción e Interpretación, se da por supuesto un conocimiento suficiente del idioma correspondiente, lo que hace que se le dé, en la enseñanza literaria, un tratamiento igual al de la literatura en lengua materna. Sin embargo, se ha generado en los últimos años, y especialmente en francés a raíz de la creciente escasez de alumnado y de la readaptación de los planes de estudio, un tipo de asignatura que no presupone tal conocimiento en profundidad de la lengua en cuestión, y por eso incluimos en nuestras

recomendaciones bibliográficas algunas obras ensayísticas en español, así como traducciones de las dos obras en las que se centra nuestro trabajo: la *nouvelle* de Mérimée y el libreto de Meilhac y Halévy, sin naturalmente renunciar por ello a la lectura de los originales franceses. En ningún caso es obligatoria la consulta de las (escasas) obras en inglés que figuran en nuestra bibliografía.

Nuestro *objetivo* principal es analizar cómo se refleja la situación presentada en nuestra "Introducción" en las obras mencionadas, marcando las diferencias entre la Carmen del relato y la del texto de ópera y señalando los cambios que los libretistas y el compositor introdujeron en su adaptación. En cuanto a la *temporalización*, el desarrollo del tema exige un cuatrimestre completo, en tres sesiones semanales de una hora, con un total de seis créditos, en los que se cuentan no sólo las horas presenciales, sino también el tiempo que se ha de destinar al trabajo individual o en grupo. La labor del alumnado consistirá esencialmente en la búsqueda de documentación, la elaboración de fichas de lectura de las obras estudiadas y la redacción final de un trabajo en el que será indispensable la aportación de un punto de vista personal. El profesor deberá proveer de antemano algún documento donde se expliciten las normas más usuales de citación y elaboración de relaciones bibliográficas, así como un modelo de ficha de lectura.

En la *primera fase* de este desarrollo metodológico recomendamos la lectura de algunos ensayos que analizan la situación de la mujer en la época de referencia. Nos parece interesante, en esta fase, la revisión de *La mujer española* de Pardo Bazán (1999, ed. recomendada) y el alumnado deberá localizar alguna obra similar en la bibliografía francesa, para establecer a continuación la comparación pertinente. Elegirá además, para trabajar en grupo, alguna de las siguientes obras: Aranguren, 1981; Nash, 1983; Corbin, 1990; Aldaraca, 1992; Rivière Gómez, 1993; Duby y Perrot, 1995 (vol. 4); Charon-Deutsch, 1995; Guereña, 2003. Cada grupo hará una exposición en clase de la obra elegida de entre las que figuran en esa lista, o de alguna otra, relacionada con el tema tratado, que lleguen a encontrar por su cuenta, ya que es parte importante del proyecto la búsqueda personal de documentación. Con ello, todos/as tendrán un conocimiento lo suficientemente amplio de la situación de la mujer en el siglo XIX, antes de pasar a comprobar cómo aquélla se refleja en las narraciones propuestas, a cuyo análisis se procederá a continuación. Esta actividad constituye la *segunda fase* y la presentamos en detalle más adelante, así como la *tercera*, que completa nuestra propuesta didáctica.

3. *Carmen* y el mito de la mujer libre

Si el XIX es "el gran siglo de la novela" en Francia (y, naturalmente, en otros países europeos), las formas del relato breve se consolidan igualmente como géneros

independientes. La producción de cuentos es muy abundante, e igualmente la de novela corta (“nouvelle”), pues es ése el siglo en que adquiere, según Ozwald (1996: 7), sus “cartas de nobleza”. En ambos géneros destaca particularmente Prosper Mérimée (1803-1870), « le seul auteur de la première moitié du XIXe siècle à incarner pleinement une poétique rigoureuse du conte et de la nouvelle » (Sangsue 2006: 102). En la segunda mitad del siglo, será Guy de Maupassant (1850-1893) el maestro indiscutido de la narración corta: “Sous l’influence de l’esprit naturaliste, (il) a renouvelé le contenu d’un genre dont il possède parfaitement les techniques » (Bouty 1972: 64).

Mérimée pertenece a la generación de los románticos, pero no se identifica completamente con ellos, especialmente en lo que concierne al estilo literario, que consideraba en aquéllos demasiado exaltado y prolijo en la expresión. Detesta la sensiblería, seguramente por la educación “anglosajona” que había recibido, y por su carácter, frío y distante, enemigo de las efusiones sentimentales. Por ello, algunos le consideran, en el mejor de los casos, un realista *avant la lettre* o, en el peor, una especie de clásico retardado en tiempos de plena efervescencia del romanticismo. Al respecto es de todos conocida la opinión demoledora de Roland Barthes quien, comparando a Mérimée con Fénelon, afirma que « (ils) sont séparés par des phénomènes de langue et par des accidents de style, et pourtant (...) ils emploient avec les mêmes gestes (...) un instrument identique, sans doute un peu modifié dans son aspect, nullement dans sa situation ni dans son usage : en bref, ils ont la même écriture » (1953 : 14-15).

A pesar de esta opinión del prestigioso Barthes, sí nos parece que Mérimée intentó (y logró) un estilo personal, que lo distingue claramente de otros escritores, de su época y anteriores. Su modo seco y directo resulta muy adecuado para esos géneros narrativos de menores dimensiones que la novela, porque “il privilégie un récit rapide, orienté implacablement vers sa fin tragique et refusant l’accessoire” (Sangsue, op. cit.: 103). El mismo Mérimée insistía en que detestaba los detalles inútiles en sus relatos. Hombre de amplia formación humanística y erudita, cuidaba escrupulosamente esos aspectos al componer sus obras (narraciones cortas, novelas u obras de teatro: la poesía no iba bien con su temperamento), eludiendo los detalles inciertos o poco contrastados.

Carmen, su “nouvelle” más difundida, es buena prueba de ello. Se trata de una obra largamente pensada: tardó quince años en darle forma definitiva, y durante ese tiempo recopiló datos y anécdotas que le sirvieron para ambientar debidamente su relato y conseguir el “color local” (la elección del nombre de la protagonista ya es bastante significativo, usado a veces en diminutivo y con artículo: *la Carmencita*) indispensable en una narración de estas características, aspecto que sí se incluye entre los intereses de los románticos, así como los ambientes exóticos (la Andalucía

que tanto atrajo a los viajeros extranjeros de la época) o la descripción de grandes pasiones amorosas. Pero el tratamiento que da a su obra tiene mucho de la técnica del Realismo, por la observación minuciosa de personajes y de grupos humanos, dentro siempre de su lenguaje preciso y bien matizado, tendente a la brevedad en la expresión y al desarrollo escueto de la trama.

Mérimée hizo siete viajes a España. Su interés por la cultura y la literatura española es innegable, como demuestran su conocimiento del castellano y la temática de muchas de sus obras, tanto de creación (*Théâtre de Clara Gazul*, recopilación de comedias de ambiente español o hispanoamericano; *Les âmes du Purgatoire*, nueva versión del mito de D. Juan...) como eruditas (una introducción al *Quijote* particularmente), y conocía bien la literatura española del Siglo de Oro. Por ello, algunos estudiosos hablan de su "vocación española" (López Jiménez y López Esteve 1989: 9 ss.). Lo esencial del relato en cuestión lo recogió durante el primero de esos viajes, en 1830, fascinado por un país que no le decepciona a pesar de la incomodidad de los traslados. El pueblo español le parece vivaz y lúcido, y se apasiona por las corridas de toros. Sin embargo, parece inevitable que llegue a Andalucía con los prejuicios de un viajero francés de la época, y así tenía la esperanza de encontrarse en algún momento con uno de esos bandidos cuya figura formaba parte del imaginario europeo de entonces: la España de los bandoleros y salteadores de caminos. No llegó a conocer a ninguno de ellos, pero sí oyó historias sobre el llamado José María, el más famoso en aquel tiempo, que pasó a formar parte de su relato.

En realidad, tuvo muy poco contacto con el pueblo llano. La mayoría de las referencias las obtuvo de una noble, Manuela Kirkpatrick, condesa de Teba, que más tarde lo sería de Montijo, madre de Eugenia y por lo tanto suegra del emperador de Francia Napoleón III. Es ella quien le proporciona la mayoría de las informaciones sobre el pueblo y el "carácter español" y quien le hará conocer la historia que, convenientemente modificada, llegará a ser *Carmen*. En cuanto a los detalles costumbristas, la fuente más directa de Mérimée parece ser el escritor español Serafín Estébanez Calderón (1799-1867), con quien hablaría largamente durante su segundo viaje a España en 1840, durante el que se documentó en particular sobre la lengua de los gitanos y sobre el vascuence, que utilizaría luego en su relato. Estébanez Calderón era el autor de *Escenas andaluzas* (1847) y había colaborado en la obra colectiva *Los españoles pintados por sí mismos* (1843). Se recogen en ella distintos temas relacionados con la vida y el carácter españoles a través de relatos titulados "La Gitana", "El Contrabandista", "El Bandolero" o "La Cigarrera", obviamente relacionados con la temática de *Carmen* y con similitudes demasiado numerosas para ser casuales. Mallion y Salomon (por cuya edición citamos, 1978: 1564-1565) ven sin duda en esta obra la fuente más directa de la "nouvelle", aunque Mérimée se cuida mucho de nombrarla, como otras que quizá también le sirvieron de inspiración, como *La gitaniilla*

de Cervantes o dos tratados publicados por entonces en Londres por el viajero británico George Burrow: *The Zincoli, or an account of the Gipsies of Spain* (1841) y *The Bible of Spain* (1842).

Carmen apareció en la *Revue des Deux-Mondes* en 1845. El relato original se componía de tres capítulos, pero en la edición definitiva en forma de libro (1847) añadió el autor un cuarto capítulo que es una especie de disertación sobre las costumbres y la lengua de los gitanos, que para algunos críticos resulta innecesario y hasta inconveniente para la unidad del relato: "(Il) n'ajoute vraiment rien au charme de l'ouvrage, mais bien au contraire en détruit l'unité", afirma Freustié (1982: 35). Nos parece que se trata de una justificación que añade Mérimée para explicar mejor el carácter y la manera de actuar del personaje principal (cfr. Delgado Cabrera 1999), y que responde a un exceso de preocupación erudita por parte del autor, porque el relato propiamente dicho acaba al final del tercer capítulo.

Los dos primeros sirven de introducción al relato, y están contados en primera persona: el narrador se encuentra en Andalucía, intentando encontrar el lugar exacto en el que tuvo lugar la batalla de Munda, y conoce en la posada donde se aloja al bandolero José Navarro, por quien siente inmediatamente gran simpatía, a pesar de su "profesión" y de ser sombrío y silencioso ("C'était un jeune gaillard, de taille moyenne, mais d'apparence robuste, au regard sombre, et fier", 938). Enterado de que la guardia está a punto de llegar a detenerle, el narrador previene al bandolero, quien consigue así escapar. El segundo capítulo se desarrolla en Córdoba: el narrador conoce a Carmen a orillas del Guadalquivir, adonde las gitanas solían ir a bañarse al caer la noche. Llevaba en el pelo una flor de jazmín de olor embriagador (se anticipa así el carácter hechicero de la protagonista), se movía con garbo y era atractiva, a pesar de su baja estatura ("petite, jeune, bien faite (...) elle avait de très grands yeux, 949). Habla largamente con el narrador, quien comprueba más tarde que su reloj de oro ha desaparecido. De vuelta en Córdoba algunos meses más tarde, se entera de que D. José está en la cárcel a punto de ser ejecutado por el asesinato de Carmen. Le visita en la prisión, y el bandolero le ruega que haga decir una misa por su alma y que, en su viaje de vuelta a Francia, pare en Pamplona y le entregue cierta medalla "à une bonne femme dont je vous dirai l'adresse" (955). Se trata seguramente de su madre, a quien ha echado mucho de menos durante su vida de contrabandista.

El tercer capítulo es el que sirvió de punto de partida para el libreto de la ópera y contiene toda la historia de los amores de Carmen y D. José, a quien el autor ha cedido ahora la voz narrativa. De origen navarro y noble, D. José era militar y había sido destinado al cuartel de Sevilla donde, "para su desgracia", había conocido a Carmen, mujer de costumbres libres que no se sujeta a la voluntad de los hombres. Es gitana y hechicera (adivina el futuro en varias ocasiones) y repetidamente se menciona

su “relación” con el diablo, e incluso ella misma asegura que es el diablo mismo. Lleva a sus amantes a casa de la vieja Dorothée, especie de Celestina que ha sido prostituta en su juventud.

El personaje de Carmen es sin duda el precedente más obvio del tipo de *femme fatale*, que tanto lugar ocupará en el imaginario colectivo y en la literatura de finales del XIX (Pierre Louÿs: *La femme et le pantin*, 1898, también ambientada en Andalucía) y que dará gran rendimiento en el cine en el XX. La mujer es vista como indudable objeto del deseo, pero se subraya el peligro que supone para el hombre ceder a los impulsos amorosos porque “se trata de una pulsión engañosa, suerte de espejismo que al enmascarar la realidad, sólo conduce a la infelicidad” (González Salvador 2005: 21), aspecto enfatizado por la filosofía pesimista y misógina de la que era destacado representante, ya a principios del XIX, Schopenhauer, quien propugna una conducta racional antes que guiada por los deseos carnales (“Metafísica del amor” en *El mundo como voluntad y representación*, 1818): por la inteligencia, el hombre puede conseguir liberarse del *querer-vivir*, cuando llega a comprender que el mal y el sufrimiento acompañan toda vida y todo esfuerzo. Esta visión extremadamente negativa de lo femenino será especialmente notoria también en la pintura de fin de siglo, con el retrato de mujeres lascivas y peligrosas, “a juzgar por las numerosas representaciones de lolitas crueles como Salomé, o incluso Dalila, Cleopatra y Betsabé” (Forest 2006: 13), todas ellas situadas en ambientes orientales (como Carmen, ya que la Andalucía de la época era tan exótica a los ojos de los viajeros franceses como el norte de África o el Oriente próximo). La *Salomé* de Gustave Moreau, en sus numerosas versiones, será el paradigma indiscutible, convertida por el pintor en “el símbolo de la esterilidad del decadentismo” (López Fernández 2006: 180)

Más que otros amantes de Carmen, pertenecientes a su propio entorno y acostumbrados al devaneo amoroso, D. José es la víctima por excelencia. Llegado del norte de España, donde las tradiciones cristianas y el sentido del honor siguen vigentes, echa de menos su país natal. Su primera reacción es el asombro ante la desfachatez de la mujeres gitanas de Sevilla (“Je ne croyais pas qu’il y eût de jolies filles sans jupes bleues et sans nattes tombant sur leurs épaules”, 957) y un sentimiento de miedo antes ellas. Carmen, con sus artes de seducción, le conquistará y le hará incorporarse a un mundo para él desconocido y peligroso.

El calor del Sur, el cielo límpido y el aroma de las flores de Andalucía jugarán un papel importante en el proceso. La flor de casia que le lanza en el primer encuentro es el símbolo y anticipo de lo que ocurrirá después. Encargado de llevar a Carmen a prisión por haber herido con su cuchillo a otra gitana, D. José se encuentra completamente indefenso ante las insinuaciones, primero, y las promesas de amor posteriores con las que Carmen consigue que la deje en libertad, fingiendo ambos que

ella escapa tan rápidamente que el soldado no puede seguirla. Será él quien vaya a prisión a cambio.

Algunos de los rasgos del personaje de la gitana aparecen ya bien definidos, pues, desde el principio mismo de la narración: Carmen es belicosa, mentirosa, violenta y astuta, además de rápida en las respuestas (su ironía hacia la compañera es la causa de la pelea) y su manera de hablar no carece de cierta gracia. Como todos los gitanos (Mérimée *dixit*), no soporta la falta de libertad, y por eso seduce con palabras halagüeñas al soldado, no porque esté enamorada de él, sino a cambio de que la deje marchar. Para D. José, al contrario, se trata de un asunto serio, y se dará cuenta enseguida de que ya no podrá dejar de amarla (“Je me mis à l’aimer pour tout de bon”, 964): es la idea de la *fatalidad* amorosa, tan presente en la cultura occidental desde los tiempos medievales, que domina a Tristán e Iseo y preside la concepción amorosa de, por ejemplo, Marcel Proust (*l’amour-maladie* de *Un amour de Swann*) ya en el siglo XX.

D. José soportará mal, en consecuencia, que Carmen no sea enteramente suya. Ella le aconseja que se vaya y la deje en paz, puesto que no está hecho para vivir con la gitanería, pero él no puede evitar buscarla, aun a sabiendas de que la vida a su lado será un continuo sufrimiento. Más tarde se enterará de que está casada (cosa que ella le había ocultado) cuando su marido, García el Tuerto, salga de la cárcel. Los celos harán que D. José busque una buena ocasión para matarlo (instigado por la propia Carmen), hundiendo su cuchillo en la mandíbula del rival y retorciéndolo con saña hasta romperlo.

Se ha producido una gran transformación en el personaje callado y pacífico que era antes, y se siente por ello incómodo y lleno de remordimientos. Se ha visto obligado a dejar su profesión de militar por haber matado al teniente Zúñiga, que cortejaba a la gitana - con lo que pasa a ser un proscrito - para unirse al grupo de contrabandistas del que forma parte Carmen, cuya misión principal es ahora “distraer” al gobernador de Gibraltar para que no vea cómo pasa por allí la mercancía ilegal que dará buenos beneficios a los malhechores. D. José es un personaje inestable e indeciso, poco dueño de sus propios actos, que se siente culpable por llevar una vida marginal y ser incapaz de abandonar a la que es sin duda la causa de todas sus desdichas. Ello le hará convertirse en un hombre violento e incontrolado.

Carmen, en comparación, es un personaje mucho más complejo, y constituye todo el motor de la acción. De las características mencionadas, insistamos en que es mentirosa cuando le parece oportuno, y sabe ser convincente (“Elle mentait, monsieur, elle a toujours menti. Je ne sais pas si dans sa vie cette fille-là a dit un mot de vérité; mais quand elle parlait, je la croyais : c’était plus fort que moi», 961). Tal como la

presenta Mérimée, es el *prototipo de la mujer demoníaca*, que trae la desgracia a los que se le acercan, prototipo identificado en la cultura judeo-cristiana con la noche, el mal y el diablo: en este sentido, el personaje tiene mucho de convencional y podría responder a una postura particularmente misógina del autor. Tiene precedentes claros tanto en la tradición bíblica (la Eva tentadora e inductora del pecado, con el castigo consiguiente) como en la mitología grecorromana (Venus, Diana, Hermes...) o medieval (Melusina), como bien ha mostrado Maingueneau (1984).

Su lado más positivo podría ser su ansia de *libertad*, pero ello no sería una cualidad personal, sino una característica de su raza (“Pour les gens de sa race, la liberté est tout, et ils mettraient le feu à une ville pour s’épargner un jour de prison”, 963), y su sentido de la libertad está lejos de responder a una decisión personal a partir de una meditación sobre la condición femenina: se trata más bien de una respuesta visceral a la satisfacción del instinto y del deseo, además de la consecuencia de la educación que ha recibido: “Pauvre enfant! Ce sont les Calés qui sont coupables pour l’avoir élevée ainsi” (988) es la frase final del relato.

Carmen puede ser libre porque *trabaja* (en la fábrica de tabacos de Sevilla al principio y como contrabandista después) y no depende económicamente de ningún hombre, hecho bastante singular en la literatura de la época. Pero no se detecta en ella ninguna conciencia social, y si trabaja es porque también lo hacen las otras mujeres de su raza: era tradicional que fueran cigarreras, cuando no alcahuetas o prostitutas. Al respecto, aparecen en la “nouvelle”, en efecto, alusiones ocasionales al mundo de la *prostitución*, y señala el autor que no era infrecuente que las gitanas, al salir del trabajo, se reunieran con pretendientes, de los que aceptaban regalos o dinero a cambio de favores sexuales. La propia Carmen paga a D. José el favor de haberla dejado escapar cuando la conducía a prisión pasando una noche con él, y luego pretende despedirlo: “Écoute, Joseito (...), t’ai-je payé? Nous sommes quittes. Bonjour” (967). D. José se asombra ante tal declaración, pero está ya obsesionado con conseguir el amor de Carmen, y se queda. Esta, más adelante, le ofrece de nuevo sus favores a cambio de que se haga el ciego ante el paso de los contrabandistas, cuando su relación parece estar ya establecida. Su asombro y furia son aún mayores.

El personaje de Carmen puede ser considerado (como lo es con frecuencia) el símbolo de la mujer libre de la primera mitad de siglo XIX, pero esa consideración ha de tener ciertas matizaciones. Aun ejerciendo ocasionalmente la prostitución, no aceptaría dinero del hombre al que ama, como le confiesa a D. José en cierto episodio, para convencerle de que está enamorada de él (“Ne vois-tu pas que je t’aime, puisque je ne t’ai jamais demandé d’argent?”, 972), y esta distinción indica un claro sometimiento con respecto al varón. Confiesa, además, que una gitana ha de obedecer ciegamente a su *rom*. Pero es ella quien decide cuándo una relación debe finalizar.

Hay, pues, una gran ambigüedad en esa consideración de la libertad. Maingueneau (op. cit.: 139) habla de una *ambiguïté radicale* inherente al relato: D. José recibe el castigo que merece por haber prestado atención a los cantos de sirena en lugar de cumplir con su deber, lo que indicaría una intención moralizante por parte del autor; pero otra lectura permitiría considerar a Carmen la encarnación de la poesía, la pasión y la libertad tan cara a los románticos, y la crítica feminista vería al personaje como la víctima de un mundo dominado por los hombres e incapaz de comprender la alteridad de la mujer. El personaje sería revolucionario para su época si se tratara de una *mujer blanca y cristiana*, defensora de su libre albedrío y de sus derechos como persona. Pero seguramente eso habría sido imposible en 1845.

4. *Nouvelle* y libreto

Treinta años después de la publicación de *Carmen* se estrenaba en París la versión operística (1875) del relato. Esa primera representación no tuvo lugar en la esplendorosa *Opéra Garnier* mencionada, sino en la bastante más popular *Opéra-Comique*, frecuentada mayoritariamente por la “petite bourgeoisie”. Meilhac y Halévy escribieron para Georges Bizet (1838-1875) un libreto que supuso una renovación absoluta del género, en el que muchos críticos han visto un anticipo claro del *verismo* italiano, que no se impondría en la ópera hasta finales del siglo. Habiendo escrito numerosos textos para las *opérettes* de Offenbach, los libretistas no dejaron de lado algún detalle cómico y cierta ironía en los diálogos, pero mantuvieron las claves que presiden la obra: la pasión incontrolada, los celos, la fatalidad, la muerte violenta de la protagonista. Ya no es en absoluto la *opéra-comique* tradicional, ligera y risueña, que tanto éxito había tenido a lo largo del s. XVIII y buena parte del XIX.

Bizet se preocupó mucho de lograr el “color local” en su partitura, para lo que, no habiendo estado nunca en España, recurrió al cancionero español de Yradier, ampliamente difundido en Francia en aquella época. Así aparecen las muy famosas *habanera* (“L’amour est enfant de Bohème”) y *seguidilla* (“Près des remparts de Séville/ Chez mon ami Lilas Pastia”) en el primer acto, o la *chanson bohémienne* (“Les tringles des sistres tintaient”) y el aria del torero (“Toréador, en garde!”) en el segundo, pero en otros pasajes logra el compositor el verdadero sentido dramático que exige la obra, como en el aria apasionada que es la declaración de amor de D. José, en el mismo segundo acto (“La fleur que tu m’avais jetée/ Dans ma prison je l’ai gardée”) o en la escena final (acto cuarto), el dúo tenso que acaba con la muerte de la protagonista a las puertas de la plaza de toros de Sevilla (“C’est toi? C’est moi”). Es este final violento lo que resultó más chocante para el público de la *Opéra-Comique* de la época, acostumbrado a argumentos más risueños, pues aunque en la ópera es muy frecuente la muerte de los protagonistas, nunca se había visto antes una escena tan cruda.

5. Planteamiento didáctico: segunda fase

Compositor y libretistas hicieron algunos cambios en la trama, en la localización y en los personajes, algunos muy significativos y otros no tanto. La confrontación de dos a más textos literarios que tratan del mismo tema, o que contengan una línea argumental similar (rara vez idéntica) ofrece un rendimiento considerable en la enseñanza de la literatura. En este tipo de análisis se plantea el problema de las *adaptaciones*, es decir, el proceso que determina la transformación de un texto literario en otro. En el caso que nos ocupa, los autores de libretos suelen verse obligados a una reducción de la trama, porque la música ocupa un espacio temporal importante en la nueva versión: es el caso de *Carmen*, ópera. Iniciamos con esta comparación textual la *segunda fase* de nuestra propuesta. Comenzamos con una ficha de lectura de ambas obras, que ha de contener los siguientes apartados:

1. Situación cronológica y circunstancias históricas o sociales que puedan ayudar a la comprensión de cada una de ellas.
2. Lugar de las obras en el conjunto de la producción de los autores respectivos.
3. Estructura narrativa global.
4. Estudio de los personajes y otros “actantes” que resulten significativos en la narración.
5. Espacio y tiempo en el relato.

A continuación se procede a la comparación de ambos textos, tanto de su estructura global como de los pasajes que narran el mismo episodio y del añadido o supresión de personajes. Finalmente, se hará un estudio de las intenciones del autor, es decir, del “mensaje” buscado en cada caso, estableciendo coincidencias y diferencias.

Dadas estas pautas, el alumnado deberá ser capaz de señalar, en cuanto a la estructura global de los relatos, el cambio más evidente realizado por los libretistas: el episodio de Gibraltar es substituido por la estancia de los contrabandistas en Sierra Morena (acto tercero). Desaparece, en consecuencia, el personaje del cónsul de la colonia británica. José tiene ahora una novia en su tierra natal, llamada Micaela, que viene a visitarle en Sevilla y le trae un mensaje de su madre (“Ma mère, je la vois”, acto primero), y más tarde se aventura en el campamento de los gitanos para comunicarle que aquélla está muy enferma y reclama la presencia del hijo (“Je dis que rien ne m’épouvante”, acto tercero). En el relato de Mérimée sólo hay una alusión a la muchacha, pura e inocente, que el navarro ha dejado en su tierra, pero ahora Micaela es un personaje de importancia que es claramente la contrapartida de Carmen (ángel frente a demonio) y que se justifica musicalmente por la necesidad de la variedad de las tesituras en la ópera: una *soprano ligera*, tipo de voz que connota la inocencia y es característica de las heroínas virtuosas (cristianas, de raza blanca) en la ópera del XIX, opuesta a la

mujer libertaria, que además es su rival, *mezzosoprano* a causa de su escasa inocencia y de su etnia gitana. Esta semántica de las tesituras exige una explicación, siquiera somera, por parte del profesor, dado que el alumnado está, en general, poco habituado a la ópera, e ignora por tanto sus convenciones y exigencias musicales y argumentales.

Sabido es que las tesituras están muy codificadas en la época (lo que ocurre, por ejemplo, en la ópera barroca) en razón de la edad de los personajes, de su función en el relato (héroe o heroína, rival, amigo, compañera, padre o madre), de su raza y también de una concepción, usualmente maniquea, del bien y del mal. El heroísmo y la juventud están expresados por las voces claras (tenor, soprano), el rival o el amigo serán barítonos y la rival o la amiga mezzosopranos... Las voces más graves serán claramente denotadoras de una edad muy avanzada, o del mal absoluto cuando viene al caso (Mefistófeles en *Faust* de Gounod, Dalila que traiciona al amor en *Samson et Dalila* de Saint-Saëns). Así, la contraposición de las tesituras de Micaela y Carmen resulta ciertamente pertinente. Señala Reverter al respecto que *Carmen* supuso, en su época, una gran innovación en la utilización de las voces, y no sólo en el ámbito de la ópera francesa: "Es una indiscutible originalidad el asignar a la protagonista una voz de mezzosoprano, pero no aguda o ligera como solía suceder en Rossini (...), sino dramática" (1988: 70). El personaje de Dalila supondrá, sólo dos años más tarde (Weimar, 1877), otra vuelta de tuerca en este sentido: Saint-Saëns compuso este papel para una contralto, aunque la frecuente escasez de esta tesitura femenina (la más grave) propicia la interpretación por parte de mezzosopranos dramáticas.

Hay otros personajes femeninos que tampoco aparecen en el relato (Frasquita y Mercedès, compañeras de Carmen), cuyas voces sirven de acompañamiento a la de la protagonista en el quinteto del segundo acto o en el aria de las cartas del tercero. La diversidad de tesituras, además de las dificultades de la interpretación vocal - no es una ópera fácil para los cantantes - contribuye a proporcionar la variedad y la riqueza sonora que habitualmente exige la ópera.

Las voces, naturalmente, han de formar un todo armonioso con la partitura. La de *Carmen* ha sido considerada absolutamente brillante por algunos, como Nietzsche, que veía en la música de Bizet la luminosidad y el espíritu mediterráneos, en contraposición con las "brumas del Norte" de Wagner; otros alaban el satisfactorio resultado de lograr una atmósfera adecuada, pues "l'Espagne de Bizet n'est pas qu'un décor, c'est un climat spirituel" (Roy 1983: 144); para otros, finalmente, es una partitura esencialmente vulgar, rozando la *espagnolade*. El compositor murió pocos meses después del estreno, que no había suscitado el entusiasmo del público; no pudo por tanto saber que su ópera, a partir de algún tiempo después, sería una de las más admiradas de esa segunda mitad del siglo, continuaría representándose sin interrupción y llegaría a ser (y sigue siendo) la más famosa del repertorio galo de todas las épocas.

No podríamos afirmar por ello, sin embargo, que sea la mejor o la más significativa, musicalmente hablando, de las composiciones líricas francesas: las historias de la ópera le dan ese privilegio –merecido– a la singular *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy (1902).

Para finalizar con los personajes, señalemos que no se menciona en ningún momento en el libreto a García le Borgne, el marido de Carmen encarcelado al principio y en libertad después, con lo que se acentúa su carácter de mujer libre; tampoco se dan explicaciones de las razones de su conducta por ser de raza gitana, lo que contribuye a enfatizar la idea de que se trata de alguien verdaderamente consciente de su libertad.

6. Planteamiento didáctico: tercera fase

Contrariamente a lo que suele ocurrir en las versiones operísticas, que suavizan las tramas y las “intenciones” de las obras que adaptan en beneficio de argumentos más edulcorados (vid. al respecto Delgado Cabrera 1992, sobre *La Périchole* de Offenbach, *opérette* en la que apenas se reconoce *Le Carrosse du Saint-Sacrément*, también de Mérimée, que le sirvió de base) la obra de Bizet resulta, en este sentido, más innovadora que la *nouvelle*. Es ahora soltera y libre, y presume también de ser sincera (“Je garde toujours mes promesses”, acto II; “Carmen jamais n’a menti”, acto IV). Ello ha propiciado ciertas lecturas del personaje tachadas de “feministas” como la de la cantante Teresa Berganza (1993: 122), para quien “(Carmen) est pauvre, elle est bohémienne, mais elle est d’abord une femme libre qui se suffit à elle-même, qui jamais ne ment, ni ne fait de concessions”. Esta opinión es discutible y no la comparte la totalidad de la crítica.

Por ello, un debate sobre este tema nos sirve como primera actividad de la *tercera fase* de nuestra propuesta. Se completa con la redacción por parte del alumnado de dos ensayos, uno elaborado individualmente y otro en grupo. El primero lo concebimos como un reflejo, por escrito, del debate oral llevado a cabo previamente en clase, y proponemos para su desarrollo dos títulos, de los que se elegirá uno:

« La conscience de la liberté chez Carmen » y « Carmen, une femme sincère? »

Se exige para ello cierto dominio de los recursos de argumentación en lengua escrita. Sugerimos, por su sencillez y lógica esencial, el esquema básico habitual: “Introducción”, “Desarrollo” (susceptible de ser dividido en varios apartados) y “Conclusión”, donde ha de estar presente un punto de vista personal debidamente justificado.

Para el segundo ensayo damos una gran variedad de posibilidades –también permitimos, si resulta pertinente, algún nuevo título sugerido por el alumnado– donde caben trabajos de matiz psicológico (“Carmen, prostitúe?”) hasta otros basados en el análisis textual (de una obra completa, de fragmentos o pasajes) y el cotejo con otros personajes femeninos decimonónicos de la producción literaria francesa, española, o de otras nacionalidades occidentales. Al respecto resulta sugerente un estudio –siquiera somero– en relación con el personaje de Carmen, de alguna de las protagonistas de la llamada “novela del adulterio” (Madame Bovary, Ana Ozores, Effi Briest, Anna Karenina...), que permitiría una introducción a la llamada “tematología comparatista” (cfr. Naupert 2001) y abriría nuevos campos de estudio (posible modelo: Préron Vinche 1996). Esas adúlteras literarias son sistemáticamente castigadas (cfr. Tanner 1979), incluso con una muerte violenta como Carmen. Llegamos con ello al terreno incierto, pero extremadamente interesante, de “las intenciones del autor”: queda la duda de si Mérimée o Meilhac y Halévy quieren sugerir que Carmen se merece esa muerte trágica por haber sido menos convencional que otras mujeres, o si los autores quieren subrayar la injusticia de que tenga que ser víctima de la intransigente sociedad de su época.

Por otro lado, el contacto con la ópera resulta novedoso para la mayoría, y las actividades propuestas sirven a veces al alumnado para introducirse en un campo artístico antes desconocido. Quienes tengan interés pueden hacerlo fácilmente (disponemos de una rica fonoteca) e incluso reflexionar sobre el libreto de ópera como (sub)género literario (cfr. Delgado Cabrera, 1993), escuchar otras óperas francesas (cuya producción es muy abundante a lo largo de todo el siglo XIX), estudiar los libretos correspondientes y establecer las comparaciones pertinentes.

Finalmente, dadas las circunstancias que explicábamos al principio sobre la eventualidad de que parte del alumnado no tenga un conocimiento suficientemente profundo de la lengua francesa, permitimos igualmente, en caso necesario, algún tipo de trabajo que exija menos soltura en la producción escrita y aunque resulte menos creativo, sirva, al mismo tiempo, como ejercicio para la práctica lingüística. Lo que produce mejor rendimiento, en estas circunstancias, es la elaboración de un resumen amplio de la *nouvelle* o, mejor, del libreto (damos un modelo: Fouchet, 2003), por ser más accesible para los menos fuertes y permitir un ejercicio continuado sobre el discurso indirecto.

Bibliografía

- Aldaraca, B.A. *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Madrid, Visor, 1992.
- Aranguren, J. L. *Moral y sociedad. Introducción a la moral social española del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1981.
- Barthes, R. *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953
- Berganza, T. «Une Carmen féministe» en Segond, A. *Divines Divas*, París, Gallimard, 1993, pp.122-123.
- Bizet, G. *Carmen* (grabación sonora). London Symphony Orchestra/ Claudio Abbado/ Berganza, Domingo, Cotrubas, Milnes. Deutsche Grammophon, Hamburg, 1977 [1875].
- Bouty, M. *Dictionnaire des œuvres et des thèmes de la littérature française*, Paris, Hachette, 1972.
- Charnon-Deutsch, L. *Culture and Gender in 19th century Spain*, Oxford, O.U.P., 1995.
- Corbin, A. *Women for hire: Prostitution and Sexuality in France after 1850*, Cambridge & London, Harvard University Press,
- Delgado Cabrera, A. *Libretos de ópera franceses del siglo XIX: una escritura olvidada*, Madrid, Universidad Complutense, 1987.
- “Enseñanza de la literatura y confrontación textual. Un ejemplo de siglo XIX francés”, *El Guiniguada* 3, 1992, pp. 297-308.
- “Un texto teatral específico: el libreto de ópera”, *Simposio “O Teatro e o seu ensino”*, La Coruña, Universidad, 1993, pp. 57-63.
- “Mérimée ethnologue”, *Relaciones culturales entre España, Francia y otros países de lengua francesa*, Cádiz, Universidad, 1999, pp. 139-150
- y Menéndez Ayuso, E. *Formación de enseñantes y Didáctica de la lengua extranjera. Relación bibliográfica anotada*. Las Palmas de Gran Canaria, Anaga, 2002.
- Duby, G, y Perrot, M. *Historia de las mujeres*, Madrid, Taurus, 1995.
- Estébanez Calderón, S. *Escenas andaluzas*, Barcelona, Editors, 1990 [1847].
- Forest, M.-C. “Sueño de Oriente” en VV.AA. *Gustave Moreau. Sueños de Oriente*, pp. 8-19.
- Fouché, M. *Carmen, un opéra de Georges Bizet d'après une nouvelle de Prosper Mérimée*, Taipei, Grimm Press, 2003.
- Freustié, J. *Prosper Mérimée. Le nerveux hautain*, Paris, Hachette, 1982.
- González Salvador, A. “Introducción” en Louÿs, P. *La mujer y el pelele*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 7-115.
- Guereña. J.-L. *La prostitución en la España contemporánea*, Madrid, Marcial Pons, 2003.
- López Fernández, M. “Catálogo”En VV.AA. *Gustave Moreau. Sueños de Oriente*, pp. 30-212.
- López Jiménez, L. y López Esteve, L. E. “Introducción” en Mérimée, P. *Carmen*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 7-97.

- López Valero, A. y Encabo Fernández, E. *Didáctica de la literatura. El cuento, la dramatización y la animación a la lectura*, Barcelona, Octaedro, 2004.
- Maingueneau, D. *Carmen. Les racines d'un mythe*, París, Éd. du Sorbier, 1984.
- Mallion, J. y Salomon, P. «Carmen. Notice» en Mérimée, P. 1987, pp.1558-1576.
- Meilhac, H, y Halévy, L. *Carmen*, Barcelona, Daimon, 1978 [1875]
- Mérimée, P. *Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*, ed. de J. Mallion y P. Salomon, París, Gallimard, 1978 [1825-1870] (Bibliothèque de la Pléiade).
- Nash, M. *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*, Barcelona, Anthropos, 1983.
- Naupert, C. *La tematología comparatista entre teoría y práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Arco/Libros, 2001.
- Ozward, Th. *La Nouvelle*, París, Hachette, 1996.
- Préneron Vinche, P. *Madame Bovary-La Regenta: parodia y contraste*, Murcia, Universidad, 1996.
- Raimond, M. *Le roman depuis la Révolution*, París, Armand Colin, 1981.
- Reverter, A. «El largo camino musical de Bizet» en *Scherzo* III, 23, 1988, pp. 68-70.
- Rivière Gómez, A. *La educación de la mujer en el Madrid de Isabel II*, Madrid, Horas y Horas, 1993
- Roy, J. *Bizet*, París, Éd. du Seuil, 1983.
- Sangsue, D. «Le conte et la nouvelle au XIXe siècle» en *Histoire de la France littéraire. Modernités*, París, PUF, 2006, pp. 90-113.
- Tanner, T. *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*, Baltimore & London, The John Hopkins University Press.
- VV.AA. *Gustave Moreau. Sueños de Oriente*, Madrid, Fundación Mapfre, 2006.