

ELEMENTOS SUBVERSIVOS EN *THE BLOODY CHAMBER* DE ANGELA CARTER: ESTUDIO COMPARATIVO CON LAS VERSIONES TRADICIONALES DE *BARBA AZUL* DE CHARLES DE PERRAULT Y LOS HERMANOS GRIMM

RAQUEL FUENTES MARTÍNEZ
Universidad de Jaén

This paper aims to account for the analysis of the phenomenon of subversion in the feminist literature. This phenomenon will manifest clearly in the feminist writer Angela Carter. Our comparison of her tale *The Bloody Chamber* with the traditional versions of *Bluebeard* by Charles Perrault and the Grimm brothers is intended to call the reader's attention on the use of subversion and its consequences. We presume to examine Carter's feminist criticism on the traditional concept of womanhood, and the iconography associated with it. This paper shows an interpretation of elements such as the gothic atmosphere, the main characters, the meaning of the chamber as a metaphor, and the treatment of sexuality as evidences of Carter's determination in showing that womanhood is a mere patriarchal construction.

INTRODUCCIÓN

La subversión de los cuentos de hadas es un fenómeno frecuente en la literatura actual, pero no exclusivo de nuestro siglo. Si bien nuestra sensibilidad lectora está más o menos acostumbrada a las reutilizaciones de las versiones tradicionales de los cuentos de hadas, sigue existiendo, no obstante, un elemento de sorpresa, escándalo y extrañeza en las versiones feministas, políticamente correctas o en general destructoras del cuento.

A lo largo de la historia observamos un proceso paralelo entre este fenómeno de reutilización al que se somete el cuento al ser subvertido, y el mismo fenómeno que ocurre entre el *folk* y el *fairy tale*. Así, el primero puede definirse como la forma narrativa de carácter oral cultivada por el pueblo para expresar la manera en la que percibían la naturaleza, orden social y el deseo de satisfacer sus necesidades (Zipes 1992:5). El *folk tale* sufre drásticos cambios cuando escritores aristocráticos y burgueses se apropian de él durante los siglos XVI, XVII, y XVIII. De esta forma, durante el primero de estos siglos se empieza a imprimir obras bajo el influjo de la cultura renacentista, dando lugar al *fairy tale*. Será también durante este siglo cuando aparece un nuevo énfasis en la educación de las clases alta y burguesa,

clases que imprimen al cuento tradicional nuevas y propias ideas, perdiéndose su ideología y perspectiva narrativa original. En palabras de Hugo Cerda Gutiérrez: “Lo que inicialmente fue una expresión de la dinámica social de los pueblos, se convirtió con el tiempo y en el contexto de la cultura dominante, en fórmulas moralizantes repetidas hasta la saciedad” (1985:176). Con esta manipulación aparece un nuevo género en la literatura. Un género que expande los temas, personajes y argumentos del *folk tale*, reflejando un cambio de valores en un periodo de transición del feudalismo al capitalismo temprano. De esta forma, el cuento tradicional se transforma para ser una narración elegante que reproduce los valores inamovibles, patriarcales y absolutos de los diferentes siglos en los que se cultiva.

Estos valores serán representados en las versiones de Perrault y los hermanos Grimm, y que Angela Carter subvierte. De esta forma, y desde una perspectiva feminista, la autora hace al lector consciente, en ocasiones de forma explícita y en otras implícitamente, del papel reservado a la mujer en el cuento tradicional, así como de las consecuencias de su rebeldía, proponiendo finalmente soluciones que suponen la autodeterminación de la mujer, la importancia de su independencia, así como la necesidad de la unidad femenina para superar los valores patriarcales. De esta forma, a lo largo del análisis que proponemos, situaremos *The Bloody Chamber* dentro de la literatura feminista, no sólo por la subversión original de diferentes elementos en la narración, sino porque Angela Carter rescata y vuelve a utilizar imágenes y metáforas que entroncan con la literatura del siglo XIX escrita por mujeres. Así, el análisis de diferentes aspectos en *The Bloody Chamber* nos llevará a desgranar la significación y el alcance de propio concepto de subversión. De esta forma, comprobaremos, en primer lugar, cómo la ambientación gótica del cuento supone la metáfora del ambiente asfixiante de la mujer, de su aislamiento, y del miedo que le inspira la sumisión a lo patriarcal. En segundo lugar, el análisis de los personajes nos acercará hasta la idea recurrente de la necesidad de la implicación activa de la mujer, así como de su unión frente a la tradición misógina, en un intento continuo de resolver el conflicto de la identidad femenina. En tercer lugar, el estudio de la imagen de más fuerza en el cuento de Angela Carter, esto es, la cámara sangrienta, nos llevará a su interpretación como tabú, o lo que es igual: lo prohibido, lo negado a la mujer desde una perspectiva atávica. Esta misma imagen de la cámara sangrienta nos conducirá al análisis del tratamiento de la sexualidad en *The Bloody Chamber*, aspecto que supondrá una crítica a los roles tradicionales e inamovibles que han separado al hombre y a la mujer, aislando a ésta última. Por último, y en relación con la reutilización de imágenes y metáforas de la literatura escrita por mujeres del siglo anterior, comprobaremos, a la luz de la crítica feminista, cómo *The Bloody Chamber* se centra fundamentalmente en dos de ellas: la casa y la cámara secreta, como imágenes de reclusión y aislamiento femenino.

Por último y en relación al género literario al que la obra pertenece, diremos que en *The Bloody Chamber*, Angela Carter revitaliza el cuento como género,

tradicionalmente considerado menor, al hacerlo vehículo de una fuerte ideología que, según Lorna Sage implica necesariamente un movimiento de cambio: “[For] in retelling these tales she was deliberately drawing them out of their set shapes, out of the separate space of ‘children’s stories’ or ‘folk art’, and into the world of change” (1994:39). En definitiva, el cuento es un género dinámico en el que el lector es una parte activa, al ser invitado a la participación a través de la reflexión de los elementos subversivos que componen *The Bloody Chamber*.

En general, podemos decir que las versiones feministas de los cuentos constituyen una llamada de atención sobre una ideología y comportamientos patriarcales todavía imperantes. Angela Carter reutilizará las metáforas y tabúes de las versiones tradicionales de los cuentos, y al subvertirlas destruirá el mundo inamovible en el que se fundamentan conceptos como el patriarcado y el absolutismo masculino. En definitiva, asistimos a un proceso de desmitificación con el que se ha caracterizado la producción de Angela Carter: “It remains true that, for her characters, there’s no one necessary history, no solid, determining context. Instead, there are provisional, ambivalent structures –‘I’m in the demythologising business ...putting new wine in old bottles and, in some cases, old wine in new bottles’ ” (Sage 1992:174).

ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS SUBVERSIVOS EN *THE BLOODY CHAMBER* RESPECTO A LAS VERSIONES TRADICIONALES

La ambientación en *The Bloody Chamber*

La ambientación constituye uno de los elementos de subversión en el cuento que analizamos, ya que el emplazamiento de la joven esposa en un castillo remoto no deja de ser anacrónico para el desarrollo temporal de la narración. De esta forma, la acción parece retroceder en el tiempo por medio de la ambientación de iconografía claramente gótica. Así, existe una clara relación entre esta atmósfera, capaz de producir terror y maravilla a la vez, con un sentimiento de lo sublime, esto es, la percepción de que lo que tenemos ante nosotros nos supera y envuelve. Reconoceremos, de esta forma, un ambiente asfixiante en el que la mujer se encuentra envuelta y del que no puede escapar. La relación entre la iconografía gótica y el concepto de “sublime” es explicada por Fred Botting:

The taste for the sublime (...) also offered intimations of an infinity beyond the limits of any rational framework. Natural and artistic objects were seen to evoke emotional effects like terror and wonder which marked an indistinct sense of an immensity that exceeded human comprehension and elevated human sensibility. (...) Similarly, medieval architecture, with its cathedrals, castles and ruins, became a worthy model for evocation of sublimity. (1996:24)

En el género de terror, el castillo emplazado en un paisaje hostil y salvaje constituye el mejor escenario para un cuento macabro en el que existe una especial relación entre el señor y la doncella. Si, por una parte, el ambiente misterioso del castillo se corresponde con el del protagonista, por otro, contrasta con el de la esposa que no dejará de manifestar su curiosidad por el nuevo hogar. Este aspecto intrigante del castillo en su exterior también se corresponde con el interior que ofrece una gran cantidad de habitaciones, tales como la biblioteca con títulos tan sugerentes como *The Initiation*, *The Key of Mysteries*, y *The Secret of Pandora's Box* (16)¹. En este escenario medieval, objetos modernos como el teléfono no dejan de parecer anacrónicos, lo que supone una llamada de atención sobre la pervivencia aún de los valores patriarcales –representados por el castillo y su ambientación terrorífica– en una sociedad actual –representada, en este caso, por el teléfono–. En el desarrollo argumental, la madre de la joven esposa descubre la infelicidad de su hija gracias a una llamada telefónica. Por tanto y en mitad de un ambiente hostil, el valor positivo que se le da a este objeto sirve tanto para propiciar como para evidenciar la necesidad de comunicación entre las mujeres con el fin de desterrar el patriarcado.

En general, el uso de un ambiente gótico en *The Bloody Chamber* se basa fundamentalmente en dos aspectos. En primer lugar, el desarrollo de la acción en el castillo se interpreta como símbolo del aislamiento y confinamiento femenino, así como del poder despótico masculino. En opinión de M^a del Mar Pérez Gil:

En la narrativa femenina desde el gótico hasta el postmodernismo la casa ha sido el símbolo por excelencia de poder dominante masculino y el lugar donde el hombre ha confinado a la mujer. Las cuatro paredes han significado para la última, no sólo su aislamiento físico, sino también la imposibilidad de comunicarse con otras mujeres y de evolucionar a la par que el mundo exterior. (1996:96)²

En segundo lugar, el uso de elementos góticos implica la expresión del terror que inspira el matrimonio como unión desigual y esclavizante. Es, igualmente, la expresión del sentimiento de incertidumbre, así como la intuición del lado diabólico

¹ Todas las referencias a la obra son de Carter, Angela. *The Bloody Chamber and Other Stories*. Londres: Penguin, 1981.

² En este mismo sentido, críticas como Sandra Gilbert y Susan Gubar se refieren no sólo a la imagen de la casa como símbolo del aprisionamiento femenino, sino a todo el mobiliario y los elementos que a ella se asocian como una extensión de esa situación claustrofóbica impuesta a la mujer. Refiriéndose a las escritoras del siglo XIX, afirman: “[También] emplean gran parte de los objetos del “lugar de la mujer” para representar su drama simbólico central de reclusión y huida. Velos y trajes de dama, espejos, cuadros, estatuas, armarios cerrados, cajones, baúles, cajas fuertes y demás mobiliario doméstico aparece y reaparece en las novelas y poemas femeninos a lo largo del siglo XIX y hasta el XX para significar el sentimiento de la escritora [cuya], (...) vida ha sido recortada y ajustada a un marco” (1998:98).

y sádico del marido. Pérez Gil, basándose en la teoría de Tania Modleski³, alude a una relación directa entre el género gótico y el tema del matrimonio como un estado desestabilizante para la mujer: “[Su] amor hacia el hombre se convierte en desconfianza y en miedo ante una persona que ella cree puede estar tramando acabar con su vida” (1996:63).

La subversión del cuento con respecto a la ambientación se revela claramente si comparamos *The Bloody Chamber* con las versiones tradicionales de *Barba Azul*. Así, en la versión de Perrault la esposa vive con Barba Azul en una de las fincas de campo de éste, algo que parece estar más acorde con el tiempo en el que la acción se desarrolla, ya que aunque no existe ninguna mención temporal explícita sobre el momento en el que la acción transcurre, podemos adivinar la época por la descripción de las pertenencias de Barba Azul, que aparece como un rico burgués del siglo XVII. Del mismo modo la versión de los hermanos Grimm tampoco sitúa la acción en una fecha concreta, pero su ambientación resulta más coherente que la de *The Bloody Chamber*: la razón es que Barba Azul es un rey que como tal vive con su esposa en un palacio.

En definitiva, la ambientación gótica del castillo del marqués tiene como función aislar al personaje femenino en el espacio y en el tiempo para resaltar el anacronismo de los hechos que se narran, lo que en una lectura feminista podría interpretarse como la denuncia del absolutismo y abuso masculino a los que la mujer se ve sometida.

ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES PRINCIPALES

El marqués

El personaje del marqués en *The Bloody Chamber* se hace especialmente interesante por ser la representación de la masculinidad arquetípica, así como de los roles tradicionalmente atribuidos al hombre. Ya desde el comienzo del cuento el protagonismo del personaje masculino se ve relegado por la voz narrativa de la joven esposa que domina el relato, así como por la referencia –que constituye el título mismo- a la escena de máxima tensión del cuento (recordemos que tanto en la versión de Perrault como en la de los hermanos Grimm el título del cuento es *Barba Azul*). Aparecerá enseguida la permanente presencia de este personaje cuya primera aproximación al lector se realiza a través de una característica animal más que humana, esto es, su olor. Una esencia peculiar de la que siempre irá acompañado y que anunciará su presencia. Se produce además una identificación entre este olor y su sexo masculino, aspecto que nos lleva a reafirmar las características animales que le son atribuidas: “[The] opulent male scent of leather and spices that always

³ Modleski, Tania . *Loving with a Vengeance. Mass-Produced Fantasies for Women*. Nueva York: Routledge, 1990.

accompanied him” (8). Esta primera aproximación al personaje -resaltando su olor como atributo masculino que confiere misterio, y no a través de su barba como rasgo que impone miedo- es muy diferente de las versiones de Perrault y los Grimm. En el primer caso, la aproximación al personaje se produce con la presentación de las riquezas de Barba Azul, lo que implica la pertenencia de éste a la alta burguesía. En el segundo caso, también se hace referencia a la elevada situación del personaje en la jerarquía social, en realidad la más elevada, ya que es un rey. En ambos casos se hace mención del color de su barba como único inconveniente a su persona.

En el cuento que nos ocupa el único inconveniente que la esposa atribuye a su marido no es el color de su barba, sino su propia incapacidad para interpretar signos de vida en el rostro de su esposo. De esta forma, el personaje masculino se muestra con una especie de máscara inalterable por la emoción que le confiere un aspecto de gravedad y misterio. Como veremos más adelante, esta ausencia de emociones en un plano exterior será uno de los desencadenantes de la acción, ya que la esposa, ávida de encontrar algún indicio de vida interior en su marido, se lanza a buscar por el castillo algún rastro que le proporcione una visión de su personalidad o vida anterior.

Una de las atribuciones que se le conceden al marqués es la de la experiencia. Éste es mucho mayor que su esposa –apenas una adolescente–, algo que contrasta con la inocencia de ella. Es esta experiencia la que también le confiere el papel de iniciador de su joven esposa, el que le hará traspasar el umbral de la inocencia hasta la misma degradación, es como si la esposa hubiera sido elegida por su corrupción en potencia. Los libros que la joven encuentra en la biblioteca (*The Initiation*, *The Key of Mysteries*, *The Adventures of Eulalie at the Harem of the Grand Turk*, *The Secret of Pandora's Box*) y los comentarios del marqués al encontrar a la joven leyendo los títulos evidencian su papel de iniciador: “ ‘My little nun has found the prayerbooks, has she?’ (...). ‘Have the nasty pictures scared Baby? Baby musn't play with grownups' toys until she's learned how to handle them, must she?’ ” (17).

A lo largo de la narración, y tal y como ocurre en las versiones de Perrault y los Grimm, el aspecto físico del protagonista masculino irá unido a ciertos rasgos de su carácter. Si anteriormente hablábamos de una personalidad misteriosa, un halo maligno irá añadiéndose a su caracterización. A su descripción vampiresca como un hombre enorme, de cabello y barba oscuras, tez pálida y labios rojos se suma siempre la alusión de unos ojos sin vida. Si bien en la versión de los hermanos Grimm el aspecto físico de Barba Azul -y más concretamente el color peculiar de su barba- es el anticipo de su moral y futura crueldad con su esposa, en la versión anterior de Perrault, Barba Azul es un personaje misterioso desde el principio de la narración, no sólo por su barba sino también porque se plantea la incógnita del paradero de sus mujeres anteriores. Además de esto, Barba Azul incita a su futura esposa, así como a la madre y hermana de ésta, a una vida ociosa y un tanto ambigua como anticipo a una vida futura: “El caso es que Barba Azul, para ganarse

la confianza de las muchachas, las invitó a ellas y a la madre, a algunas amigas y otros jovencitos del vecindario, a una de sus fincas en el campo” (41-42)⁴.

En este punto, Angela Carter parece haber retomado al protagonista de Perrault, tanto por sus menciones al aspecto físico de éste como símbolo de misterio, como por la incógnita que supone para la esposa la vida anterior y matrimonios de su marido.

Otro de los aspectos relevantes respecto al personaje que nos ocupa es su rol con relación a la sexualidad. En este sentido, Angela Carter proporciona al esposo-símbolo características que tradicionalmente se han considerado masculinas. Así, el esposo se presenta experimentado, brusco y sin miramientos hacia la esposa, con un rol activo en el que la sexualidad parece ser un trámite comercial en el que la mujer es el objeto de compra-venta, una mercancía que debe ser examinada:

He stripped me, (...) as if he were stripping the leaves off an artichoke –but do not imagine much finesse about it (...); and the old, monocled lecher who examined her, limb by limb. He in his London tailoring; she, bare as a lamb chop. Most pornographic of all confrontations. And so my purchaser unwrapped his bargain. (15)

El carácter maligno del marqués vuelve a revelarse en relación con el sexo al consumir el matrimonio, ya que su verdadero interés por su esposa reside en la atracción por su inocencia, de la que la virginidad se convierte en un fuerte símbolo en el cuento: “Then I realized, with a shock of surprise, how it must have been my innocence that captivated him –the silent music, he said, of my unknowingness” (19).

A lo largo del cuento la sugerencia de una posible naturaleza corrupta del protagonista masculino se irá afianzando a través de elementos asociados con el mal, tales como la tentación. En esta línea de la subversión, el personaje tentador deja de ser la mujer-Eva para ser hombre, el diablo mismo que tienta a su víctima: “‘But you must promise, if you love me, to leave it well alone. It’s a private study, a hideaway, (...), where I can go, sometimes, (...) when the yoke of marriage seems to weigh too heavily on my shoulders’ ” (21). De esta forma, las palabras del esposo resultan más que una advertencia, una trampa calculada que surte efecto, ya que la habitación prohibida parece ser el único vestigio de vida que posee, esa vida interior que su esposa tan desesperadamente busca.

La naturaleza maligna hasta la que nos hemos acercado hasta ahora, se revelará ya sin miramientos en la cámara sangrienta; sin duda la representación de lo más apartado e íntimo del esposo, su verdadera alma. El descubrimiento por parte de la esposa de la naturaleza del marido conduce a éste a la reafirmación de su crueldad que a la vez revela su propio misterio: la soledad.

⁴ Todas las referencias a la obra son de Perrault, Charles. *Cuentos*. Barcelona: Plaza & Janés, 1990.

Una vez violado el tabú, el castigo debe cumplirse y el esposo representa así el papel de juez verdugo. La ejecución de la sentencia se ve envuelta de la misma mitificación que la sexualidad. Sexo y muerte son tabúes que deben estar acompañados por un minucioso ritual, una diferencia significativamente subversiva con respecto a las versiones tradicionales.

El esposo es la representación del mal, simbolizando al hombre que queda rebajado a la animalidad. Es la presencia maligna omnisciente que se extiende como el olor de las lilas -una metáfora que no ha sido escogida al azar- y que, como ellas, mancha: “The lilies I always associate with him; that are white, and stain you” (15). El esposo –al igual que las lilas en el jarrón de cristal- queda distorsionado ante la visión de la cámara sangrienta, y su alma queda reducida a trozos desiguales que nunca podrán recomponerse. El marqués es, en definitiva, un personaje simbólico, tal y como afirma René-Lucien Rousseau:

[Es] el símbolo encarnado de la virilidad, pero también de la animalidad (...). Barba Azul mata a todas las mujeres, lo que significa que mata en sí mismo su parte femenina (...). Es el tentador y, por consiguiente, el Diablo, pero él mismo también es tentado. El pacto tácito con cada una de sus esposas está sellado también consigo mismo. Es el guardián del umbral y su vigilancia no puede ser cogida en falta sino al precio de su propia muerte. (1994:153)

Como símbolo de la masculinidad – y en la línea de la subversión feminista- su fin sólo puede ser la destrucción por parte de un personaje femenino. O más bien, por la unión indestructible de los personajes femeninos principales del cuento.

La joven esposa

En el análisis del personaje anterior hemos visto cómo Angela Carter perpetúa algunos rasgos del Barba Azul tradicional para subvertir o añadir otros. En el caso de la joven esposa asistiremos a un proceso diferente, ya que la autora renueva al personaje subvirtiendo la mayoría de las atribuciones al sexo femenino y aportando otros elementos que no están presentes en las versiones de Perrault y los hermanos Grimm.

En primer lugar, debemos resaltar que *The Bloody Chamber* se narra en primera persona. La voz del cuento es la voz de la joven esposa, por lo que éste se transmite desde el punto de vista del personaje femenino, en un tono que podríamos definir como intimista, lo que la convierte en protagonista indiscutible de la narración.

La experiencia de la joven es una experiencia vital e iniciática. Aparentemente su matrimonio supone el inicio en la vida adulta y la separación de su madre. De esta forma, el viaje que comienza el cuento y la narración de la esposa supone el camino hacia el cambio en su vida. Así, del protector y cómodo ambiente del hogar materno, la esposa pasa al peculiar domicilio marital. El viaje representa, como

hemos señalado, el paso de la infancia a la vida adulta a través del matrimonio: “[Away] from Paris, away from childhood, away from the white, enclosed quietude of my mother’s apartment, into the unguessable country of marriage” (7). En efecto, la prueba de madurez en la mujer ha sido tradicionalmente relacionada con el sexo, en nuestro caso con la unión sexual a través del matrimonio. Como afirma Patricia Duncker: “For girls the critical metamorphosis is sexual: menstruation, puberty, marriage” (1984:9).

Otro de los aspectos que deben ser mencionados es el motivo que lleva a la joven a abandonar su vida anterior para unirse al marqués, esto es, el amor. Un aspecto que no aparece en las versiones de Perrault ni de los Grimm, en las que la aversión que siente la esposa hacia Barba Azul es superada ante la visión de las riquezas y la vida ociosa junto al futuro esposo. En ambas versiones, el significado del matrimonio queda reducido a la posibilidad de alcanzar poder y riqueza. En este sentido, Angela Carter moderniza a la joven esposa humanizándola a la vez a través del amor a su esposo y su deseo de conocer su vida interior. Por lo que respecta a las riquezas de éste, representarán junto con su castillo su parte exterior, fría y pública, un aspecto en el que la joven no está interesada. Así, conocer al esposo desde esta perspectiva interior va a suponer un cambio en el personaje de la joven: “I swear to you, I had never been vain until I met him” (12); y más relevante aún, la esposa irá descubriendo un aspecto de sí misma que le asusta y la aleja de esa imagen de joven inocente: su corrupción en potencia: “And, for the first time in my innocent and confined life, I sensed in myself a potentialy for corruption that took my breath away” (11). En realidad, la autora evidencia dos de los estereotipos asociados a la mujer, esto es, la mujer-mártir (el ideal que Barba Azul y el patriarcado pretenden imponer), y la mujer-fatal o el modelo contrario al anterior: la mujer subversiva que, entre otras cosas, no niega su sexualidad.

Angela Carter nos ofrece un personaje femenino que se rebela contra la perspectiva de la soledad ante el desconocimiento de su marido: “Into marriage, into exile; I sensed it, I knew it –that, henceforth, I would always be lonely” (12). Será precisamente el afán de conocer a la persona que ama lo que hace a este personaje diferente a las esposas en las versiones tradicionales, ya que si éstas encarnan la curiosidad por conocer las supuestas riquezas de Barba Azul en la cámara, en la joven esposa la curiosidad se justifica por su necesidad de acercarse al alma del esposo. De esta forma, junto con el descubrimiento del otro, el personaje evoluciona a la vez hacia el descubrimiento de sí misma. Así ocurre cuando el personaje femenino se contempla ante los espejos del dormitorio:

Our bed. And surrounded by so many mirrors! Mirrors on the wall, (...) that reflected more white lilies than I’d ever seen in my life before (...). The young bride, who had become that multitude of girls I saw in the mirrors, identical in their chic navy blue tailor-mades, for travelling, madame, or walking (14).

En palabras de Mary Eagleton:

Angela Carter [is a] further example of author interested in women creating themselves through clothes. Scenes in which women view themselves in mirrors and/or are viewed by other's also frequently feature in women's writing as explorations of female subjectivity. (1996:195)

La imagen de la esposa reflejada en los espejos ha sido interpretada por Pérez Gil como el mismo reflejo de miles de mujeres que experimentan el matrimonio como una experiencia de subordinación (1996:160).

Por otro lado, la joven esposa también encarna al género femenino en su totalidad, así como la visión que de él se ha tenido tradicionalmente. En este sentido, la joven recrea un mito calcado del Génesis, es la réplica de la eterna Eva. En palabras de René Lucien Rousseau: “Ésta, [la esposa en el cuento de *Barba Azul*] no es sólo el prototipo de mujer curiosa: es la curiosidad misma, la necesidad de conocer y saber, la sed de conocimiento” (1994:138). Al igual que a Eva, a la joven esposa se le prohíbe el conocimiento sin una razón para ello. Y al igual que ella es tentada alimentando su curiosidad por lo que desconoce, induciéndola a la trasgresión del tabú. La sed de conocimiento femenino se convierte así en corrupción en potencia y la violación de la prohibición en pecado. Eva es la responsable del pecado original, y su legado será el de la perpetuación de éste en la humanidad, y más concretamente en la mujer y su sed de conocimiento. Como afirma Andrea Dworkin:

There are two definitions of woman. There is the good woman. She is a victim. There is the bad woman. She must be destroyed. The good woman must be possessed. The bad woman must be killed, or punished. Both must be nullified.⁵

Como hemos visto, el personaje femenino del cuento se convierte en “the bad woman” cuando decide satisfacer su sed de conocimiento, desvelando el misterio de una prohibición, de un tabú, que como tal no puede ser explicado con razones lógicas, sino que se justifica por la tradición, una tradición siempre misógina. La esposa, como Eva, debe ser desterrada del hogar marital y del estatus de esposa dócil y obediente que debiera haber ocupado. Un destierro que también implica el castigo máximo: la muerte. Así, el pecado de la mujer debe ser destruido de forma radical, tal y como nos demuestra la cámara sangrienta. La joven esposa se siente la víctima de una trampa premeditada, la misma a la que Eva se ve sometida en el mito del Génesis, un mito usado durante siglos para explicar el comienzo de la humanidad y de su relación con Dios, y que supone a la mujer no como víctima de una mente omnisciente (Dios en la tradición cristiana) sino como pecadora universal. La situación de la esposa y de Eva se reduce a la misma:

⁵ Dworkin, Andrea. *Our Blood: Prophecies and Discourses on Sexual Politics*. Londres: The Women's Press, 1982. Cito a partir de Duncker 1984:4.

I had been tricked into my own betrayal (...), I must pay the price of my new knowledge. The secret of Pandora's box; but he had given me the box, himself, knowing I must learn the secret. I had played a game in which every move was governed by a destiny as oppressive and omnipotent as himself (...), since that destiny was himself. (34)

Por otra parte, la identificación de la esposa como “the bad woman” se aleja de la mítica Eva para ser la de Santa Cecilia (doncella romana que fue martirizada). Así la llama su propio marido –quizás de forma irónica- cuando está a punto de ejecutar su sentencia. En este caso, y sólo momentáneamente, el rol de pecadora y mujer malvada que merece su castigo cambia por el de víctima: “ ‘Shall I come up to heaven to fetch you down, Saint Cecilia? You wicked woman’ ” (38). Pero en ambos casos la esposa –como mujer- debe ser anulada. Finalmente, la salvación, tanto para el personaje como para la mujer en general, sólo puede venir de fuera del ámbito del esposo y de la mano de otra mujer, la madre de la joven.

La figura de la madre

El personaje de la madre es esencial para la interpretación del cuento y aunque su presencia física es muy reducida, la espiritual es un hecho para la joven esposa. Y será ésta la que nos proporcione las características esenciales de su madre. Ella es ante todo una heroína cuyo más destacado rasgo es la valentía. Una valentía desmesurada que se demuestra con hazañas propias de un cuento de hadas -es capaz de enfrentarse contra piratas, la peste e incluso de matar a un tigre devorador de hombres (7)- y que interpretaremos como un conjunto de hipérboles que subvierten el rol pasivo de la mujer. A través de estas exageraciones, la figura de la madre adquiere una dimensión mítica de naturaleza feminista: “[La] Madre es una deidad universal e intemporal” (Pérez Gil 1996:82).

Sin embargo, al margen de estas hazañas heroicas, la madre también posee un aspecto práctico que le lleva a preguntar a su hija en varias ocasiones si realmente quiere al hombre con el que va a casarse. Un aspecto del que carecen los progenitores de las versiones tradicionales. Así, en el caso de Perrault la madre representa a la mujer incitadora al matrimonio por razones económicas (este personaje queda deslumbrado por las riquezas de su futuro yerno). En la versión de los hermanos Grimm, es el padre el que cede su autoridad paternal a la marital por las mismas razones.

No cabe duda de que la madre de *The Bloody Chamber* es una madre moderna no sólo por no quedar impresionada por las riquezas y posición del marqués, sino también porque, tal y como afirma Patricia Duncker, es capaz de vender sus posesiones para pagar los estudios de su hija: “This is the mother who invests in her daughter's career rather than her price on the marriage market” (1984:11). Y que no

deja de estar recelosa ante la repetida viudez del novio en un comprensivo instinto de protección hacia su hija: “And even my mother had been reluctant to see her child whisked off by a man so recently bereaved” (10).

Como vamos observando, la madre es el personaje en el que se acumulan mayor número de elementos subversivos. A éstos debe sumarse que ésta sustituye a los hermanos de la esposa en las versiones de Perrault y los Grimm. En ambas versiones estos personajes suponen: la identificación del elemento salvador con el género masculino; su consagración como héroes activos; representan la fuerza del número tres, una cifra mágica en el cuento tradicional (por esta razón, no es casual que aparezcan tras tres invocaciones de la víctima); simbolizan las fuerzas del Bien contra el Mal; son los restituidores del orden y los que imparten justicia; y finalmente, traen la prosperidad tras la hazaña.

Según la interpretación estructuralista del cuento popular que realizó Vladimir Propp, los hermanos en las versiones tradicionales representarían la décimo sexta función: “El héroe y el agresor se enfrentan en un combate” (1977³:61). El sexo masculino se perpetúa una vez más como portador del heroísmo. Sin embargo, en la versión que nos ocupa es la mujer –en la figura de la madre- la que representa la fuerza y el heroísmo de los tres hermanos. La madre redime la impotencia de su hija revelándose como la heroína activa que restablece el orden. Así, los roles tradicionales atribuidos a la mujer, como menciona Andrea Dworkin, son subvertidos en el personaje de la madre convirtiéndose en “erect, awake and active”:

The lessons are simple, and we learn them well. Men and women are different, absolute opposites. The heroic prince can never be confused with Cinderella, or Snow-white, or Sleeping Beauty. She could never do what he does at all, let alone better... where he is erect, she is supine. Where he is awake, she is asleep. Where he is active, she is passive. Where she is erect, or awake, or active, she is evil and must be destroyed ... (1982:55)⁶

En la versión de *Barba Azul* que ofrece Angela Carter la madre de la joven esposa no sólo absorbe las figuras masculinas de los hermanos, sino también a Ana, la hermana de la esposa en la versión de Perrault. En esta versión el número de hermanos es dos, por lo que Ana viene a completar el número mágico presente en muchos relatos tradicionales. A pesar de estar unida a la esposa de la misma forma que sus dos hermanos, Ana –por su condición de mujer- no supone una ayuda tan efectiva y activa como la de los hermanos varones. A ella se le otorga el rol de intermediaria entre la víctima y los hermanos al avisar a aquella de la llegada de sus salvadores. Este rol semi-activo de mediadora es uno de los pocos (si no el único) que se le ha otorgado a la mujer –observamos otro ejemplo claro en María dentro de la tradición cristiana- caracterizado por no ser completamente pasivo ni tampoco

⁶ Cito a partir de Duncker 1984:4.

activo en su totalidad como el del hombre. Figuras femeninas con roles tan poco definidos como la de Ana no son compatibles con una narración subversiva como es *The Bloody Chamber*, razón por la cual la autora prescinde en el cuento de ella.

Como ya hemos mencionado, el personaje de la madre es tan relevante que determina la estructura circular del cuento, en cuanto que madre e hija vuelven a reunirse superando la intromisión de la figura masculina. Creando la sensación de seguridad, es el espíritu de la madre –el espíritu femenino- el que inspira valor a la hija en momentos críticos y es la “telepatía maternal”, esto es, el vínculo indestructible entre las mujeres el que soluciona el conflicto: “My mother’s spirit drove me on, into that dreadful place, in a cold ecstasy to know the very worst” (28); “Assistance. My mother. I ran to the telephone” (30); “When I thought of courage, I thought of my mother” (38).

A través de *The Bloody Chamber*, Angela Carter denuncia las estructuras sociales basadas en cimientos patriarcales y sexistas. El personaje de la madre supone el esbozo de una solución feminista a este problema, haciendo ver que dicha solución se encuentra en la concienciación de las mujeres; sólo el género femenino en su unión puede salvar al género femenino. Como afirma Patricia Duncker: “And the hand of vengeance against Bluebeard is the woman’s hand, the mother’s hand bearing the father’s weapon. Only the women have suffered, only the women can be avenged” (1984:12).

El final no podía ser otro, el género masculino en la figura del esposo termina siendo definitivamente derrotado por la fuerza de la mujer. De esta forma, el carácter simbólico de la madre queda claramente probado.

LA CÁMARA SANGRIENTA Y LA SIMBOLOGÍA DEL ROJO

La habitación sangrienta es el símbolo de mayor fuerza que comparten las tres versiones que venimos analizando. En todas ellas la cámara es un gabinete secreto, un tabú contra cuya violación se anuncian graves amenazas. Aspectos como su situación, características físicas o descripción por parte del protagonista masculino - es el caso de *The Bloody Chamber*- tienen la función de hacer desistir a la esposa y vencer su curiosidad. En las tres versiones la habitación es un lugar misterioso para la joven, un misterio expresado de diferentes formas. Así, en la de Perrault la cámara prohibida está en un lugar apartado –“[Un] cuartito al fondo del pasillo en la planta baja” (43)-; en la de los hermanos Grimm la cámara denota misterio por el material del que está hecha su llave –“[La] llave es de oro –pensó [la esposa]- quizás en ella se encierre lo más valioso de ella” (273)⁷-. Es en la versión de Angela

⁷ Todas las referencias a la obra son de Grimm, Jacob y Wilhelm Grimm. *Cuentos*. Barcelona: Círculo de Lectores & Galaxia Gutenberg, 1996.

Carter en la que aparecen más detalles sobre la habitación, que son además proporcionados por el esposo:

‘[A] little room at the foot of the west tower, behind the still-room, at the end of a dark little corridor full of horrid cobwebs that would get into your hair and frighten you if you ventured there. Oh, and you’d find it such a dull little room! (...) It is only a private study, a hideaway, a “den” (...), where I can go (...) when the yoke of marriage seems to weigh too heavily’. (21)

Las funciones de semejante descripción llena de palabras de significado negativo, son básicamente dos. Por un lado, el esposo alimenta la curiosidad de la joven buscando el efecto contrario de lo que dice. La descripción externa de la cámara y la prohibición supone una clara tentación que pretende desencadenar un final concreto ya planeado en la mente del marqués. En segundo lugar, esta descripción resalta el carácter tabú de la habitación.

En efecto, el tabú forma parte de la tradición literaria, así los cuentos de hadas están llenos de prohibiciones (Caperucita no puede penetrar en el bosque, la Bella Durmiente no puede hilar en una rueca, Cenicienta no puede traspasar el umbral de la media noche, etc), cuya trasgresión trae consecuencias nefastas para la protagonista femenina. Sin embargo, el tabú no forma parte exclusiva de la tradición literaria, sino que se manifiesta en ella como reflejo social. De esta forma, los tabúes han formado parte de la historia de la humanidad, afectando directamente al comportamiento y situación social de la mujer. Es por esto que los cuentos en su función de educadores sociales, plantean límites que no deben franquearse. De esta forma, la mujer no tiene nada que ganar entrando en cámaras secretas de umbral vedado. En palabras de René Lucien Rousseau: “Lo que él atestigua [el mito de la cámara prohibida] es la existencia de lo sagrado, del tabú, de la franja de conocimientos sólo accesible a los iniciados. No puede comprenderse sino cediendo a los impulsos emocionales que suscita” (1994:144).

La condición de la cámara como un lugar pequeño, oscuro, apartado y privado la identifica como símbolo sexual. De esta forma, la cámara secreta, símbolo del misterio, del umbral que no debe violarse, se identifica con el sexo femenino y el tabú del que la sociedad patriarcal lo rodea. Así, el sexo femenino como cámara secreta sólo desvela todos sus secretos al portador de una llave (el sexo masculino); desvelar sus secretos al “sexo opuesto”, esto es a la mujer, constituye una aberración que debe ser castigada de forma tajante. Asimismo, esta condición de la cámara como lugar apartado y pequeño se relaciona directamente con las imágenes de encierro asociadas con personajes femeninos. Con frecuencia, estas imágenes son usadas para perpetuar valores patriarcales por unos autores, o bien para representar precisamente lo contrario, esto es, el aprisionamiento físico y psíquico de la mujer. De esta forma, en las versiones de Perrault y de los Grimm la cámara sangrienta es el símbolo del castigo que la mujer merece por su desobediencia, mientras que en la versión de Carter es la evidencia de los crímenes que una

sociedad patriarcal ha inflingido en la mujer, llegando hasta su aniquilación física, psíquica, emocional e intelectual. La cámara sangrienta, como imagen de encierro, resalta el aislamiento y vulnerabilidad a la que la mujer ha estado sometida⁸. En este sentido, en la literatura feminista los espacios cerrados y secretos aparecen muy frecuentemente adoptando diferentes variaciones de significado dependiendo de cada época. En palabras de Elaine Showalter:

In their rejection of male society and masculine culture, feminist writers had retreated more and more toward a separatist literature of inner space. Psychologically rather than socially focussed, this literature sought refuge from the harsh realities and vicious practices of the male world. Its favourite symbol, the enclosed and secret room, had been a potent image in women's novels since *Jane Eyre*, but by the end of the century it came to be identified with the womb and with female conflict. (1982:33)

Por último, la cámara sangrienta representa –una vez más– la naturaleza maligna del marqués, el aspecto de su personalidad –y por extensión la del género masculino– más escondido y secreto, la ideología y el peso de la tradición que arrastra a la mujer a una aniquilación segura, a la muerte intelectual, social y a la reclusión física, en definitiva, al silencio eterno. La cámara sangrienta no puede ser otra cosa que el “museo de la perversidad” (28), y el mismo infierno (30). Es un prostíbulo macabro donde se exhibe a la mujer como objeto. Barba Azul hace acopio de los cadáveres de mujeres, o de lo que es lo mismo, del ideal que el patriarcado dicta: la mujer de cuerpo y mente asesinados, un cadáver mismo.

EL TRATAMIENTO DE LA SEXUALIDAD EN *THE BLOODY CHAMBER*

El tratamiento de este aspecto en el cuento constituye uno de los principales y más claros elementos de subversión en esta versión de *Barba Azul*, no ya por el mero tratamiento en sí, sino por la sola existencia de este aspecto en la narración. Es decir, la inclusión de comentarios y escenas de carácter sexual es novedoso respecto a las versiones de Perrault y los hermanos Grimm, algo ciertamente lógico debido a las épocas en las que los autores las escribieron.

De esta forma, este aspecto como elemento subversivo supone una crítica al concepto de sexualidad que a lo largo del tiempo ha llegado hasta nosotros, mitificada y concebida para el hombre y convertida en un tabú para la mujer. *The*

⁸ Sandra Gilbert y Susan Gubar explican la razón por la que dicha imagen es recurrente especialmente en la literatura del siglo XIX escrita por mujeres, una idea que nos parece aplicable al mensaje que Angela Carter intenta transmitir en pleno siglo XX: “[Las] imágenes de reclusión reflejan la incomodidad de la escritora, su sentimiento de impotencia, su temor a habitar lugares ajenos e incomprensibles. [Las] imágenes de aprisionamiento expresan el sentimiento de la escritora de que ha sido desposeída debido precisamente a ser tan completamente poseída, y poseída en todos los sentidos de la palabra” (1998:97).

Bloody Chamber —y compartiendo la idea de Patricia Duncker— se convierte en la crítica a la “mitología de la sexualidad” (1984:3). Angela Carter pone de manifiesto estos mitos creados por una estructura social patriarcal recubriéndolos de una sutil ironía, de manera que resultan tan “góticos” como la propia ambientación del cuento. De esta forma, encontramos a la joven esposa como la inexperta virgen a la merced del malvado y experimentado señor del castillo, en unas escenas de sexo no menos arquetípicas desarrolladas en “the grand, hereditary matrimonial bed” (14), “in his ancestral bed” (22). Estas palabras evidencian que el tema de la sexualidad no es más que un mito anclado y legado por la tradición, patrimonio del género masculino. De esta forma, la sexualidad ha marcado claramente roles que diferencian al hombre de la mujer, esto es, mediante la sexualidad el hombre ha ejercido su poder y rol activo frente al de víctima-pasiva de la mujer. De la imposición de la sexualidad patriarcal surge la imagen de la joven virgen y su mitificación. Dicha imagen es el prototipo de sumisión, fragilidad, inocencia y desconocimiento y que Carter pretende desconstruir:

Carter rechaza ciertas imágenes creadas por el hombre para “consolar”, en este sentido, a la mujer. La importancia y superioridad de la figura de la madre, la pureza de la joven virgen, y la necesaria pasividad y receptividad femeninas (...) son algunos de los mitos que no han hecho sino idealizar a la mujer, apartarla del mundo, ocultar su realidad, privarla de su yo y someterla antes de darle poder. Carter observa que la mujer llega incluso a aceptar estas imágenes y a ignorar conscientemente su realidad para vivir engañada por dichos sueños románticos. (Pérez Gil 1996:72)

El esfuerzo de la autora al hacer del misterio de la sexualidad algo explícito tiene dos implicaciones fundamentales. Por un lado, expone la tradicional negación de la sexualidad femenina y por otro, la justificación de su existencia en función de la sexualidad masculina. Es por esto que en *The Bloody Chamber* encontramos los tradicionales clichés sexuales que suponen un reparto fijo de roles tales como la ingenuidad, sumisión, posesión y pasividad en la mujer, y la experiencia, agresividad, dominación y actividad en el hombre. Tal y como afirma Patricia Duncker:

Carter’s tales are, supposedly, celebrations of erotic desire. But male sexuality has too long, too tenaciously been linked with power and possession, the capture, breaking and ownership of women. (...) Carter envisages women’s sensuality simply as a response to male arousal. She has no conception of women’s sexuality as autonomous desire. (1984:7)

De esta forma la experiencia sexual resulta traumática para la joven esposa que la califica de “one-sided struggle” (18), y el descubrimiento del deseo sexual es algo extraño y repugnante, que no identifica con ella: “I felt both a strange impersonal arousal at the thought of love and at the same time a repugnance” (15).

Si como hemos visto, el papel de la mujer en la sexualidad queda anulado y mitificado por la imagen de la joven-virgen llegamos a la segunda implicación, esto es, que la mujer queda reducida a un objeto sujeto a compra-venta -aspecto que suele repetirse en los cuentos de Angela Carter, como afirma Patricia Duncker: “The marriage bargain becomes explicit, the bride as the bought woman” (1984:10), y tal y como expresa la propia protagonista: “And so my purchaser unwrapped his bargain” (15)-.

Como conclusión podríamos decir que la originalidad de Angela Carter se basa en ofrecer al lector una sexualidad explícita que reproduce los clichés rígidos y sexistas de la tradición misógina y patriarcal. Una realidad en la que el deseo, la agresión, la imposición y la fuerza son atributos masculinos, y la sumisión el resumen de los femeninos. *The Bloody Chamber* es en realidad la denuncia de la mujer-cómplice que de forma masoquista consiente las agresiones masculinas. La solución para acabar con las “cámaras sangrientas” sólo está en la propia mujer.

CONCLUSIÓN

Como hemos podido comprobar a lo largo del análisis de *The Bloody Chamber*, la subversión del cuento supone la reutilización de mitos, imágenes, personajes y argumentos de la tradición literaria. Si la función principal del cuento tradicional había sido la educación social según los valores de la época, la función del mismo cuento en su versión subversiva supone la denuncia y crítica de los mismos valores injustificables. De esta forma, las posibilidades de renovación del cuento quedan demostradas por la capacidad de reutilización que mencionamos, siendo un género sumamente flexible: “El cuento de hadas constituye un género literario tremendamente flexible, que ha ido evolucionando con cada nueva etapa histórica, adaptándose al estilo idiosincrático de cada autor y permitiendo, asimismo, que las ideologías más diversas se infiltraran en sus estructuras y en sus contenidos” (Fernández Rodríguez 1999:189). Es precisamente esta flexibilidad la que hace posible que el cuento sea utilizado en diferentes culturas y para diferentes objetivos: “Each historical epoch and each community altered the original folk tales according to its needs as they were handed down over the centuries” (Zipes 1992:6).

En el caso de Angela Carter, con el uso de elementos subversivos se comprueba una versión feminista como crítica al orden patriarcal moderno y al cuento tradicional. *The Bloody Chamber* es una llamada de atención basada en la reinterpretación de *Barba Azul* en sus dos versiones tradicionales, ya que este cuento ofrece la base sobre la que el orden cultural tradicional se apoya. Un orden que se abre durante un momento al desorden (la violación del tabú), a la ilegalidad entendida como lo que va más allá del sistema de valores dominante. En *Barba Azul* este desorden, es la curiosidad como elemento atribuido a la mujer. Es por esta

razón por lo que el castigo queda justificado y la falta erradicada definitivamente. En *Barba Azul* no hay piedad y el protagonista infringirá tantos castigos como manifestaciones de curiosidad aparezcan en la mujer. Por su parte, Angela Carter trabaja sobre temas ofrecidos por las versiones tradicionales y, al subvertirlas altera nuestra percepción y entendimiento del mundo, ofreciendo al lector la posibilidad de la reflexión a través de la utilización de los temas tabú como primer paso para la desmitificación de los cuentos de hadas tradicionales.

En *The Bloody Chamber* la autora explora lo fantástico y lo erótico como elementos subversivos que no permiten al lector la identificación con el personaje, pero que mantienen el interés por la narración. Se ofrece al lector, de esta forma, la objetividad suficiente para captar y valorar la crítica y sutil ironía que envuelve aspectos del cuento como la mitificación de la sexualidad y el rol de la mujer. En esta línea crítica *The Bloody Chamber* es la evidencia del cuento como fenómeno literario abierto a la reescritura y reinterpretación.

REFERENCIAS

- Botting, Fred. *The Gothic*. Londres: Routledge, 1996.
- Carter, Angela. *The Bloody Chamber and Other Stories*. Londres: Penguin Books, 1981.
- Cerda Gutiérrez, Hugo. *Ideología y cuentos de hadas*. Madrid: Akal, 1985.
- Duncker, Patricia. "Re-Imagining the Fairy Tales". *Literature and History* 10 (1984):3-15.
- Eagleton, Mary. *Working with Feminist Criticism*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Fernández Rodríguez, Carolina. "La ideología feminista y los cuentos de hadas contemporáneos". *Actas del XXI Congreso Internacional de AEDEAN*. Eds. Fernando Todas Iglesia et alii. Sevilla: Universidad, 1999. 189-194.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Grimm, Jacob y Wilhelm Grimm. *Cuentos*. Barcelona: Círculo de Lectores & Galaxia Gutenberg, 1996.
- Pérez Gil, M^a del Mar. *La subversión del poder en Angela Carter*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad, 1996.
- Perrault, Charles. *Cuentos*. Barcelona: Plaza & Janés, 1990.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1977³.
- Rousseau, René-Lucien. *La otra cara de los cuentos. Valor iniciático y contenido secreto en los cuentos de hadas*. Gerona: Tikal, 1994.
- Sage, Lorna. *Women in the House of Fiction*. Londres: MacMillan, 1992.
- Sage, Lorna. *Angela Carter*. Plymouth: Northcote House, 1994.
- Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Londres: Virago, 1982.
- Zipes, Jack. *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. Nueva York: Routledge, 1992.