

LOS CUENTOS DE HADAS DE ANGELA CARTER: LA DIFÍCIL DESCOLONIZACIÓN DE LA MENTE

Isabel Carrera Suárez
Universidad de Oviedo

ABSTRACT

This paper is an exploration of the extent to which Carter's *The Bloody Chamber* contributes to the task of "decolonising the mind" by exposing the social constructs of femininity and of sexual relations. In making explicit the symbols of pornography, marriage and romantic love inherent in the tales, the false universals that these three social institutions create are shown to be dehumanising, producing polarized "types" of *woman* and *man*, who maintain grossly unequal relationships. The author's pastiche technique relates the world of sexual violence of the traditional tales to that of contemporary society, with its rigid gender norms which are an obstacle to a free, humane world. *The Bloody Chamber* thus reflects Carter's search for the transformation both of society and of literary forms.

La obra de Angela Carter constituye, sin lugar a dudas, uno de los ejemplos más interesantes de la narrativa contemporánea inglesa, narrativa mucho más rica en forma y contenido de lo que muchos críticos, aferrados a los tópicos del realismo inglés y la supuesta muerte de la novela, han sabido reconocer. Quizás precisamente la insistencia en estos tópicos haya hecho que la obra de Carter recibiera una atención crítica considerable desde el principio, en un intento por destacar las desviaciones de la norma: Carter difícilmente encaja en el cliché del realismo social inglés, y su temática inusual sorprende al lector desprevenido, tanto como el elaborado barroquismo de su estilo. Es precisamente su faceta innovadora, junto con la feminista, la que mayor

eco ha obtenido en la crítica. Ambas son parte esencial de la literatura de Carter, quien tiene en cuenta, e incluso incorpora a su ficción, la teoría literaria, y quien, a diferencia de las púdicas negativas de tantas otras autoras, se declara abiertamente feminista en su escritura porque, según manifiesta, siéndolo en todos los demás aspectos, no ve forma de separarlo de la literatura¹. Carter se incluye en una generación que busca una forma nueva de narrar y cuya carga intertextual es elevada, pero en su obra subyacen elementos sociales propios de la tradición inglesa que, lejos de producir un efecto inmovilista, enriquecen los niveles de interpretación y apreciación de su literatura. *The Bloody Chamber*, colección de cuentos publicada en 1979², es una destilación de todos estos componentes de la narrativa de Carter que concentra sus valores, contradicciones y aciertos.

En *The Bloody Chamber*, Carter hace una recreación de diez cuentos, la mayor parte tomados de Perrault, a quien tradujo al inglés. Los originales constituyen un mero punto de partida en cuanto a la trama que se subvierte o los valores implícitos que se denuncian, pero en lo que respecta al estilo, el goticismo de Carter es lo más opuesto a la simplicidad narrativa de Perrault, y algunos cuentos guardan escasa relación incluso con la trama primitiva. Como comentario del texto original que toda recreación supone, *The Bloody Chamber* modifica desenlaces, intercala emplazamientos contemporáneos en leyendas románticas, revela ideologías subyacentes con técnicas literarias actualizadas; y por estos medios, expone la construcción social de la feminidad, apuntando hacia una ruptura con ella. En un texto tan complejo como el de Carter, con sus múltiples connotaciones, simbolismos, intertextualidad, ambigüedades y finales abiertos, era de esperar la contradicción ideológica, y el descontento de quienes buscan en el conjunto de la obra un apretado y coherente manifiesto feminista. La distancia entre lo que la autora declara estar intentando y los resultados a la vista de su narrativa son un punto interesante de estudio, ya que esa distancia se percibe como contradicción inherente al texto tomado globalmente; sin embargo, el efecto literario de cada cuento individual se ve muy levemente afectado por estas incoherencias. Como la propia autora nos recuerda, su profundización en la realidad y la teoría literaria se produce a través de la acción misma de escribir³, y esta exploración, con sus contradicciones, ha de reflejarse necesariamente en la obra.

La generación literaria de Carter ha visto el crecimiento de la crítica de forma casi paralela a la literatura, en una época en que ambas se entrelazan y hasta se confunden; Carter reconoce que en algunos momentos ha visto su obra como “an elaborate form of literary criticism”⁴. Sin embargo, se disocia de los defensores del posmodernismo, considerando que la literatura no puede encerrarse en una “literariedad” solipsista, desprovista de contacto con la realidad. El materialismo de lo

posmoderno no es sino un compás de espera, de búsqueda de una nueva forma que está por llegar. Es interesante notar aquí que Carter señala el realismo mágico como una de las esperanzas fallidas, que sirvió su propósito en su entorno pero que no le resulta adaptable a la expresión de la realidad británica. Esta preocupación por la realidad, por el propio entorno social, es uno de los rasgos más distintivamente británicos de la obra de Carter, y también uno de los niveles de lectura más fructíferos en lo que de otro modo podría convertirse en mero ejercicio literario. La influencia del realismo mágico no es, sin embargo, tan despreciable como las manifestaciones de la autora podrían indicar, y la combinación de folklore y realidad social de *The Bloody Chamber* tiene resonancias de esa corriente literaria. Carter se declara también admiradora de las aportaciones de los escritores del Tercer Mundo, que están “transforming actual fictional forms to both reflect and to precipitate changes in the way people feel about themselves, putting new wine in old bottles, and in some cases old wine in new bottles”⁵. Así reconoce de nuevo, junto con su preocupación por la reutilización de las formas existentes, la función social de su literatura, que tendría un efecto de transformación del lector. Y si bien no encuentra modo de expresar la realidad británica a través del folklore propio, sí explota el folklore de los cuentos de hadas en *The Bloody Chamber*, intentando una subversión formal y temática que tendría ese efecto liberador en el lector.

Hasta qué punto Carter logra objetivos implícitos en su recreación de los cuentos —y explícitos en sus ensayos y entrevistas— es difícil de precisar. La obra que da título a la colección, “The Bloody Chamber”, es una versión de Barbazul, y el resto de los cuentos están basados en Caperucita Roja, La Bella y la Bestia, El Gato con Botas, Blanca Nieves, La Bella Durmiente, y “The Erl-King”, adaptado del “Erlkönig” de Goethe. Cada uno de ellos hace mayor o menor referencia al tradicional, pero constituye una creación literaria cuya originalidad y riqueza van mucho más allá del mero guiño de las nuevas versiones con desenlace humorístico, y hace patente el interés de la autora por destruir los mitos históricos de la sexualidad humana. Su fe en la validez del folklore frente al engaño del mito condiciona la estructura literaria de este empeño. En “Notes from the Front Line”, Carter declara:

[...] I believe that all myths are products of the human mind and reflect only aspects of material human practice, I'm in the demythologising business, I'm interested in myths [...] just because they are extraordinary lies designed to make people unfree. (Whereas, in fact, folklore is a much more straightforward set of devices for making real life more exciting and is much easier to infiltrate with different kinds of consciousness)⁶.

En *The Sadeian Woman*⁷ había ya tratado el tema del mito, arguyendo que su función universalizadora es un mero engaño (a veces auto-engaño) para disfrazar el dolor individual: “All the mythic versions of women [...] are consolatory nonsenses; and consolatory nonsense seems to me a fair definition of myth, anyway. [...] Myth deals in false universals, to dull the pain of particular circumstances”. (p. 5) Esta desaparición de la individualidad, inmersa en un arquetipo universal, es particularmente evidente para la autora en las relaciones sexuales, donde los amantes se convierten en caricaturas de *mujer* y *hombre* ayudados por los mitos, arquetipos creados por la pornografía, el matrimonio y el amor romántico.

Uno de los motivos más importantes que Angela Carter aduce para la errónea visión de la sexualidad femenina dada en los arquetipos es el hecho de que se excluye de ellos un elemento determinante: el hecho histórico de la dependencia económica de la mujer, y de los factores sociales y psicológicos que la acompañan⁸. *The Bloody Chamber* resalta estos condicionamientos sociales en la caracterización de personajes, y hace explícitas las imágenes de violencia sexual latentes en los cuentos tradicionales. Los motivos y símbolos característicos de la pornografía, matrimonio y amor romántico, forjadores de arquetipos, son expuestos en toda su crudeza en las recreaciones de Carter. La protagonista adolescente de estos cuentos, a punto de iniciarse en la edad adulta, descubre su valor en el mercado del matrimonio casi siempre de forma traumática. En “The Tiger’s Bride” y “The Courtship of Mr Lyon” (ambos basados en La Bella y La Bestia), la hija pasa de manos de su padre a las de la Bestia; en el primero de ellos, se nos informa escuetamente, en un primer párrafo de nueve palabras: “My father lost me to The Beast at cards” (p. 51). En “The Bloody Chamber”, es la propia novia quien, muy a pesar de su madre, se vende a un marido rico, poderoso y con la fascinación de la mayor experiencia y edad. En “Puss-in-Boots” la transacción es anterior a la historia narrada, pero el marido trata a su esposa como la más rica de sus posesiones. En todos ellos, se reiteran las imágenes de mercado y pecuniarias en asociación con los vínculos matrimoniales. En “The Bloody Chamber”, el marido deslumbra a su prometida con joyas y pieles, y traslada a la novia así adquirida a su tétrico castillo. La joven reconoce allí la naturaleza del trato, su entrega a un monstruo a cambio de “coloured stones and the pelts of dead beasts” (p. 18) y de su anillo de boda (p. 29). Los términos de compra y venta se suceden: “See [...] I have acquired a whole harem for myself!” (p. 14); “so my purchaser unwrapped his bargain” (p. 15). El término *bargain* referido a la mujer se repite en “The Tiger’s Bride” (p. 61) y “Puss-in-Boots” (p. 81), y el concepto de trato económico se refuerza con imágenes similares: “For now my skin

was my sole capital in the world and today I'd make my first investment" (The Tiger's Bride", p. 56).

La joven protagonista de estos cuentos no está ciega a tales simbolismos. La niña atraída por Barbazul describe (aunque desde el mayor conocimiento del tiempo presente) la forma en que su marido, en su papel de libertino, la contempla y la desnuda: "with the eye of a connoisseur inspecting horseflesh, or even a house wife in the market, inspecting cuts on the slab" (p. 11) "he stripped me, gourmand that he was, as if he were stripping the leaves off an artichoke" (p. 15). El marido, bien versado en "the ritual of the brothel" (p. 15), no corre peligro ante una esposa en grotesca inferioridad de condiciones, social y psicológicamente. Sus encuentros sexuales encajan en el cliché pornográfico del viejo lascivo y la joven virgen. Pero si la narradora de "The Bloody Chamber", víctima voluntaria, necesita la visión del horror de la cámara de torturas para sacudirse el masoquismo sexual de la feminidad construida, la protagonista de "The Tiger's Bride", clarividente en cuanto a la injusticia de su venta, debe acceder a ella sólo por la dependencia económica; y las condiciones que impone para su entrega a la Bestia, haciendo explícita la naturaleza del trato, avergüenzan a sus autores:

'You may put me in a windowless room, sir, and I promise you I will pull my skirt up to my waist, ready for you. But there must be a sheet over my face, to hide it; [...] So I shall be covered completely from the waist upwards, and no lights. There you can visit me once, sir, and only once. [...] If you wish to give me money, then I should be pleased to receive it. But I must stress that you should give me only the same amount of money that you would give any other woman in such circumstances'. (p. 59)

Tales condiciones no son aceptables porque su reductividad desenmascara la violencia de una relación sexual no deseada, y que es simplemente la transacción comercial de la prostitución; la sugerencia de este "ritual from the brothel" produce un efecto de denuncia cercano al del "moral pornographer" propugnado por Carter en "The Sadeian Woman" (p. 19-20), aunque por métodos diferentes.

Los arquetipos de los cuentos tradicionales representan, como Carter observaba acertadamente, una *mujer* y un *hombre* universales, en el que los individuos sienten la obligación de encajar al entregarse al juego del amor. El conjunto de las recreaciones de Carter hacen patente la polarización extrema de los arquetipos de ambos sexos. Sus hombres se inscriben casi siempre en uno de los dos tipos: el marido rico, posesivo, viejo, que goza de un poder casi ilimitado sobre la mujer, basado en la desigualdad inicial entre ellos (con la aquiescencia de la sociedad), y el

hombre (marido/prendiente) depredador, a quien, sin embargo, sabrá en ocasiones reformar su supuesta presa. A esta última categoría pertenecen las bestias de los cuentos (tigre, león, lobos), que en ocasiones se humanizan al contacto con su presa y en otras enseñan a ésta a conocer y aceptar su parte carnal. Estos “carnívoros recuperables” aparecen en una luz más positiva que los maridos poderosos, sofisticados conocedores de la pornografía, la tortura y otros refinamientos sociales. Las protagonistas femeninas, por su parte, encajan, casi sin excepción, en la adolescente de constitución frágil y relativo desconocimiento del mundo, susceptibles de ser engañadas o maltratadas en su iniciación sexual con un elemento masculino superior en poder, fuerza o agresividad. Sólo aparece una mujer como depredadora sexual del hombre, y aun en ese caso, su característica principal es su “horrible reluctance for the role” (p. 95). Se trata de la protagonista de “The Lady of the House of Love”, mezcla de Bella Durmiente y vampiresa, que devora contra su voluntad, matando a sus víctimas inexorablemente pero con repugnancia de sí misma. Lejos de disfrutar en su papel carnívoro o de vagar nocturnamente en busca de su presa como su antecesor Nosferatu, esta mujer se halla recluida en una habitación oscura, atrapada en un papel que odia. Es una mujer fatal deseando escapar de su suerte impuesta de antemano, y que lo logra sólo a través de la muerte.

El encuentro sexual entre protagonistas tan desiguales y tan condicionados en su papel no puede ser nunca *humano*. Los mitos de la pornografía, del matrimonio e incluso del amor romántico se basan en esta desigualdad, en un dominio del hombre que se refleja sobre todo en la sexualidad, viciada por este defecto de base. “Sexuality, stripped of the idea of free exchange, is not in any way humane; it is nothing but pure cruelty. Carnal knowledge is the infernal knowledge of the flesh as meat”⁹.

Y efectivamente, en los cuentos de Carter, quienes desean una relación desigual aparecen como no-humanos; son los depredadores: en “The Tiger’s Bride”, ningún morador de la casa es humano, y los sirvientes son autómatas, simulacros de personas. Algo similar ocurre en “The Courtship of Mr Lyon”, mientras la mujer depredadora de “The Lady of the House of Beauty” se humaniza al fin al amar, al volver del revés su ritual necrófilo y morir en lugar de matar.

Por otra parte, el desconocimiento de la propia sexualidad en las protagonistas adolescentes, y la docilidad nacida de su sexualidad “femenina” de construcción social, las convierten en víctimas propiciatorias, que acuden voluntariamente al matadero o son incapaces de enfrentarse a la violencia del depredador por no comprenderla. Se convierten en *meat* (no *flesh*) para los carnívoros, que las devoran a placer si no reaccionan a tiempo. En muchas de estas protagonistas se produce una evolución unida a un inesperado desenlace del cuento: en “The

Tiger's Bride", ella descubre su propia desnudez, abandona sus pieles sociales y se "animaliza" para unirse a La Bestia, que ha demostrado más afectividad que los humanos. En "The Company of Wolves", versión de Caperucita Roja, la adolescente a punto de ser devorada, ante la fatídica frase "son para comerte mejor", suelta una carcajada, arroja su ropa al fuego y se echa en brazos del lobo: "she knew she was nobody's meat" (p. 118). Los desenlaces de este grupo de cuentos apuntan todos hacia una difuminación de las diferencias de género, un abandono de los papeles de león y cordero, torturador y víctima. La Bella convierte al León en Mr Lyon, Wolf-Alice se humaniza lentamente, a través del conocimiento del propio cuerpo, y logra transformar a su vez al Duque-vampiro: su imagen se refleja por primera vez en el espejo. El lobo y el tigre transforman a sus víctimas descubriéndoles su propia desnudez, y es que "The lamb must learn to run with the tigers"¹⁰, pero a su vez "the beasts would love to be less beastly if only they knew how"¹¹.

Carter ha sido acusada de perpetuar los mismos arquetipos que combate, y por lo expuesto hasta ahora podría parecer que así lo hace. Sin embargo, no todos sus personajes encajan en los tipos descritos, y aun en éstos, es necesario hacer matizaciones. Las adolescentes de Carter son inexpertas, pero decididamente "unladylike": respondonas y orgullosas, rechazan el miedo (que los cuentos tradicionales infunden a las niñas como parte de su papel de género). Su virginidad es presentada como positiva, no por su cotización sexual, sino como la fuerza interna, autosuficiencia y "fearlessness" que precede a la intrusión del hombre. "The Company of Wolves" nos ofrece esta imagen de Caperucita cruzando el temido bosque: "She stands and moves within the invisible pentacle of her own virginity. She is an unbroken egg; she is a sealed vessel; she has inside her a magic space the entrance of which is shut tight with a plug of membrane; she is a closed system; she does not know how to shiver. She has her knife and she is afraid of nothing" (p. 113-14). Carter realiza aquí una subversión de un estereotipo de forma similar a otras autoras contemporáneas¹², presentando la virginidad como estado auto-suficiente, no perturbado por la intrusión masculina. Así se presenta también en "The Erl-King" el periodo feliz anterior al conocimiento, por parte de la narradora, de su cautivador amante del bosque, que con su disfraz amable atrapa a las doncellas y las priva de su libertad, encerrándolas en jaulas. Y la doncella que narra se rebela contra su suerte matando al carcelero y liberando a sus covíctimas. Del mismo modo, la adolescente cómplice de su propia tortura en "The Bloody Chamber" aprende de su error y rectifica su elección de marido tras ser salvada de una muerte segura por su propia madre. Carter parte de los arquetipos tradicionales para abrirles una puerta al cambio en algún momento de la narración.

En algunos casos, sus personajes se salen de estos esquemas más claramente: la abuela resulta ser el lobo y pasa su herencia a su nieta; la dama recluida en la torre resulta tener más capacidad de acción y decisión que su enamorado; el joven ciego, en su ternura, transmite fuerza a la temblorosa esposa de Barbazul. Y por encima de todos estos personajes atípicos destaca la poderosa imagen de la madre que, en "The Bloody Chamber", acude a salvar a su hija, a caballo, en el mejor estilo gótico; la sustitución de los hermanos del cuento original por esta figura es significativa de la reivindicación de la diada madre-hija, casi perdida a favor del mito de la rivalidad entre mujeres por el favor del hombre/padre. Ciertamente que la figura tradicional (madrstra maligna) aparece en "The Snow Child", pero la prominencia y elaboración de "The Bloody Chamber" destaca esa figura materna positiva por encima de cualquier otra. No sólo es el ángel vengador, sino que su influencia está presente en todos los momentos cruciales de la vida de su hija, y le da ejemplo de una fuerza indomable.

La evaluación final de la subversión producida por Carter es, como queda dicho, difícil de hacer. Ciertamente que incurre en contradicciones como la ya apuntada de la representación de la figura materna o de la perpetuación de los arquetipos. La misma estructura de los cuentos de hadas hace difícil escapar a ellos, al menos como punto de partida, y en la mayor parte de los casos, Carter no lo hace. Sin embargo, sí logra desenmascarar con éxito la violencia sexual latente en los cuentos, y relacionarla con el entorno social contemporáneo. Su pastiche de motivos propios de los cuentos tradicionales, del gótico y de elementos actuales (teléfono, tren, taxi, La Bolsa) no deja dudas sobre la interpretación. Carter no está creando en esta colección el mundo imaginario de libertad sexual total que espera de su "moral pornographer"; más bien está poniendo en evidencia los mitos tradicionales, y con ellos las normas de género que rigen nuestras relaciones sexuales; a modo de la protagonista de "The Tiger's Bride", intenta transformar a las personas a base de exponer en toda su crudeza lo subyacente. Sus desenlaces, y, quizás en menor medida, las figuras subversivas creadas, apuntan en la dirección del cambio, a esa "descolonización de la mente"¹³ que ve necesaria, entre otros grupos sociales, en la mujer. Esta colección de cuentos es sin duda un paso de su autora hacia esa descolonización, lenta y difícil, en la que han de quedar por fuerza residuos de la ocupación anterior, pero que ha tomado inexorablemente otra dirección. Esta descolonización toma la forma de un mundo que se aleja todo lo posible de los hábitos de pensamiento y el lenguaje patriarcales. Pero además, la obra de Carter es, como indicamos al principio, un producto de un momento literario con inquietudes innovadoras, y Carter, si bien no crea formas nuevas, es maestra del pastiche posmoderno: en la perfección imitativa de los estilos,

en el ensamblaje perfecto, que hace que el collage de formas narrativas, géneros, personas, tiempos, registros lingüísticos, surtan precisamente el efecto deseado en cada caso —humorístico, inquietante, estético. Carter logra su objetivo de crear, a través de la atención obsesiva a los detalles “an absolutely convincing illusion”¹⁴. Y así de paso subvierte dos arquetipos más: el de la escritora —intimista, trivial, convencional en la forma— y su supuesto contrapunto, la *escritora feminista*— estridente, realista panfletaria y sin sentido del humor.

Notas

1. A. Carter, “Notes from the Front Line” en *On Gender and Writing*, ed. Michelene Wandor, Pandora Press, 1983, p. 69.
2. Londres, Victor Gollancz, 1979. Todas las referencias hechas aquí están tomadas de la edición de Penguin, 1981. Las referencias de páginas se dan en el texto.
3. “Notes from the Front Line”, p. 77.
4. K. Goldsworthy, “Angela Carter” (Interview) *Meanjin*, March 1985, 44, 1, p. 5.
5. “Notes from the Front Line”, p. 76.
6. *Ibid*, p. 71.
7. London, Virago, 1979.
8. *The Sadeian Woman*, p. 6.
9. *Ibid*, p. 141.
10. “The Tiger’s Bride”, p. 64.
11. “The Company of Wolves”, p. 112.
12. Cf., por ejemplo, Doris Lessing en “An Unposted Love Letter”, *Collected Stories, Vol. Two*, London, Triad, 1979, p. 104.
13. “Notes from the Front Line”, p. 75.
14. Goldsworthy, p. 6.