FL 33 252

Aula de Filología es un espacio de unos 30 minutos de duración, que cada lunes dedicamos a tratar en profundidad un tema relacionado con alguna de las materias que forman parte del Plan de Estudios de Filología Española en la UNED. En Aula de Filología nos acompaña esta noche María Ángeles de la Concha. María Ángeles, buenas noches, ¿cómo estás? Pues muy bien, encantada de estar aquí.

María Ángeles de la Concha es una buena compañera nuestra que todos los años acude puntualmente a su cita con la radio, y además es una entusiasta, ella lo sabe, y los alumnos y los oyentes también, porque ya la conocerán por su voz. Ella es profesora titular de Lengua Inglesa III en la Facultad de Filología de la UNED, claro está, y hoy vamos a iniciar un ciclo de tres programas, ¿no es así María Ángeles? Sí. Que lleva el título general de Cuentos, Historias, Mitos, ¿no? Sí, y los voy a enfocar cada uno de una manera diferente, y vamos a ver cómo ahora las historias y los cuentos tienen una gran importancia dentro de la literatura, dentro de la creación que se está haciendo en el ámbito literario, y bueno, da mucho juego, porque vamos a enfocarlos cada uno de los programas, ya verás, que va a ser desde un aspecto muy distinto, y yo creo que es interesante explorarlo.

Sin duda, porque siempre que has venido aquí nos has traído escrituras, porque siempre has sido escritora, ¿verdad? No, no, no. Casi siempre. Siempre no, porque yo recuerdo que hice un ciclo de teatro que eran todos autores, he hecho ciclos de novela histórica en que eran... no, no, tampoco, ¿eh? Pero casi siempre.

Muy a menudo, muy a menudo, porque es que yo creo en la narrativa de mujeres, ahora mismo está en un momento espléndido. No, no, y es de agradecer, yo creo, ¿eh? Son cosas muy interesantes, y hay que darlas a conocer, claro. Eso es.

¿De qué vienes a hablarnos hoy, entonces, María Ángeles? Pues mira, hoy voy a hablar de una escritora que se llama Ángela Carter, que tiene unas colecciones de cuentos que lo más interesante que me parece es que no son cuentos estrictamente originales, sino lo que es muy original es el tratamiento, porque lo que ella hace es una reescritura del cuento tradicional maravilloso. Y entonces, pues me gustaría hablar de lo que aporta, del cambio que supone, del cambio cultural, del cambio de la orientación pedagógica, porque los cuentos siempre han tenido una orientación pedagógica, de lo que esto supone como enriquecimiento de un género, del género de la novela, etc. Y quizás voy a empezar hablando de Bakhtin, que es un escritor, era un escritor porque ya ha muerto, murió en el año 75, ensayista además, crítico literario ruso de la primera mitad del siglo, que enriqueció muchísimo también las reflexiones sobre la novela como género literario, con la teoría que él divulgó más y sobre la que él investigó más, que es la de, que se llama en términos en las jergas estas literarias que utilizamos de crítica, pues la heteroglosia se llama, o los muchos y diferentes lenguajes de una obra literaria.

Bakhtin, este ruso que te comento, nació en Orel en 1895, que es una ciudad de provincias, digamos, una ciudad mediana así de tamaño, al sur de Moscú, y parte de su vida y de su educación universitaria transcurrieron no sólo en esta ciudad, sino además en Moscú también, en Vilna y en Odessa, que ambas ciudades eran entonces centros muy cosmopolitas y además eran focos de muy distintas culturas y de lenguas. El mismo, el propio Bakhtin, este autor del que te hablo, ruso, era bilingüe, era ruso como lengua materna, pero luego además hablaba perfectamente alemán desde pequeño. Y luego por otra parte Vilna había sido parte de Lituania y había sido cedida a Rusia tras la tercera partición de Polonia en el año 1795, fíjate cuando estoy hablando.

Entonces, aunque la lengua oficial fuera el ruso, pues el lituano y el polaco también coexistían. O sea que este autor participa de una vida como lingüística en la que la variedad, la pluralidad es muy fuerte. Luego además también he comentado, o no sé si he comentado y si no lo comento, que Vilna y Odessa eran focos muy importantes de la intelectualidad judía, por lo que también coexistía con estas lenguas el hebreo y el yiddish, que era la lengua popular judía centro-europea.

Y entonces este escritor Bakhtin, que además sentía personalmente pasión por el mundo y por las culturas clásicas, además estudió latín y griego, quiero decir, al mismo tiempo que civilización y filología clásica, sobre todo filosofía clásica, la griega y la helenística particularmente, vivió inmerso, exploró toda esta pluralidad de los lenguajes, y no solamente de los distintos lenguajes, sino partiendo de esta experiencia del lenguaje de la obra literaria, pero dentro del mismo discurso de la obra literaria, dentro de la misma palabra. O sea, una palabra está atravesada por tensiones, diríamos, que hacen que tenga varios sentidos. La misma palabra según su contexto, según su situación, según quien la pronuncia.

Y entonces a partir de aquí elaboró una teoría de la novela que enriqueció extraordinariamente el género de la novela. Sí, pues me parece una buena presentación para el tema que vamos a tratar hoy, pero habría que relacionar con la novela y la novelista de la que nos vas a hablar, Ángela Carter. María Ángeles.

Pues mira, sí. Bueno, sigo hablando un momentito de Bakhtin y ya me centré en ella, porque uno de los pilares claves de su pensamiento y el punto de partida para su aportación a la teoría de la novela, que ha sido una aportación verdaderamente de las más importantes que ha habido en este siglo, es la exploración del surgimiento del género, del género de la novela, a partir de la épica. Y el sucesivo enriquecimiento de la novela mediante la incorporación de otras esferas lingüísticas extraliterarias, diríamos que no canónicas, no oficiales, no consagradas, que lleva a cabo en cuatro ensayos que componen uno de sus volúmenes más interesantes, que se llama la imaginación dialógica.

Según esa teoría, para Bakhtin, la novela surgiría de la apertura, digamos que semántica, y de la apertura ideológica de un universo cerrado, de valores compartidos, que reverencia un pasado glorioso que está ya mitificado y que por tanto es inmutable. Entonces, la apertura de

este universo que te digo cerrado, que es el propio de la épica, al que todo el pueblo asiente, que todo el pueblo se siente identificado con las épicas nacionales. Pues entonces, como te decía, la apertura a un mundo en proceso, a un mundo completamente abierto, en cambio, a ideologías en gestación, a formas lingüísticas mucho más indeterminadas, a un presente que en definitiva, pues como el presente de ahora mismo, pero los presentes siempre son, ahora nos parece que es diferente, pero siempre son así, siempre son desmitificadores, están agitados por la contingencia, son además agitadores de lo establecido y además sus géneros, los géneros que empiezan, pues están desprovistos del heroísmo, de lo consagrado.

Entonces, el experimento que va a llevar a cabo Angela Carter, con esta reescritura que comentaba de los cuentos maravillosos, esos cuentos que están absolutamente arraigados en la imaginación popular, en el corazón mismo del folclore europeo y que todos, en el occidental y que todos hemos mamado, por así decir, desde pequeños, pues se inscribe en esta línea de ensanchamiento y de ruptura de un género literario estratificado. Ella va a coger este cuento estratificado ya, que todos hemos conocido de pequeños, todos los cuentos de Grimm, los cuentos de Pégol, todos estos, y lo que va a hacer es ensancharlos, transformarlos, cambiar el género, novelizarlos de alguna manera, con lo cual va a conseguir una apertura del género muy interesante. Evidentemente, me podrás decir que el cuento maravilloso no se puede comparar en sentido estricto con la épica, pero si lo pensamos un poco despacio, sí comparte con la épica algunos elementos que son muy interesantes, precisamente por su poder de configurar y de transmitir ideología.

El cuento, igual que la épica, pues es portador de imágenes, de aspiraciones, de comportamientos y de retribuciones a los que la sociedad, en cuyo se nos surge, y que además es la que lo divulga, asiente. El cuento siempre es expresión, si lo pensamos bien, de un consenso ideológico y social, y de alguna manera, desde luego, participa del discurso de la autoridad moral imperante. Sí, sin duda.

Según lo estabas comentando, María Ángeles, yo me estaba viendo contando cuentos a mis niños, que son pequeños, y es verdad que lo tienes ya asumido como unos valores, determinados valores, es verdad, y de hecho hay una moraleja siempre, y hay que entrecomillarlo, porque un cuento siempre ya implica una moraleja, es verdad, que a veces lo que dices tú, a lo mejor como la épica, lo tenemos ya asumido de tal forma que no nos lo planteamos, pero que hay mucho que hablar de ahí, ¿verdad? Esta moraleja es didáctica, y esta moraleja lleva una retribución y un castigo, según que los héroes o antihéroes sigan unos comportamientos determinados. Y siempre un estereotipo, el bueno siempre es el príncipe, la bruja siempre es la mala. Claro, exactamente, y además lo que se castiga son esos elementos subversivos, o que la sociedad considera transgresores, y lo que se premia son los elementos de bondad que la sociedad en ese momento determinado considera que son los elementos, digamos, consensuadamente aprobados, o sea que tiene una ideología, tiene una carga ideológica muy fuerte.

Y luego fíjate, si volvemos a Bartín, y eso también es un elemento importante, en cuanto a la

estructura del cuento, es decir, en cuanto a su organización, a los personajes, a los desenlaces de los cuentos, se benefician también de lo que Bartín denomina como el discurso internamente persuasivo, es decir, el cuento, igual que la épica, despierta la identificación espontánea del lector o de la audiencia, porque como tú dices muy bien, los cuentos tienen una tradición oral, como también tenía la épica en su momento, evidentemente. Pues, como te decía, despierta una identificación espontánea con los modelos de conducta que la obra literaria le está proponiendo, el cuento o la épica. Y este punto es muy importante porque es uno de los elementos subversivos de la reescritura del cuento maravilloso que lleva a cabo Angela Carter y que a mí me interesa comentar hoy, este ensanchamiento del cuento desde la ruptura y desde la subversión, de alguna manera.

Sin duda será lo más interesante del programa, porque María Ángeles, quería hacer ahora un inciso para ver si nos puedes presentar alguna comparación, que es una forma muy clara de ver las cosas. Pues mira, vamos a ver. Te voy a proponer ejemplos, luego vamos a hablar más, pero proponer ejemplos.

El discurso que Bartín llama monológico, es decir, donde no hay diálogo, es un discurso que se impone, que es el discurso de la autoridad exterior en la sociedad patriarcal que era la propia de la épica, es el discurso del padre, clarísimamente. Y el cuento, a su nivel, es portador de una unidad dogmática y de una unidad excursiva de lo que en términos bartinianos se llamaría una monoglosia, muy semejante, y como te digo, comparativamente es muy parecido a la épica. El cuento discurre dentro de un marco de posibilidades limitado, como estudia por ejemplo Vladimir Propp en un trabajo muy interesante que se llama La morfología del cuento, y que te va demostrando como hay un marco de posibilidades limitado que se suele repetir, como tú decías antes, siempre el bueno es el príncipe, la buena es la hija segunda o la hija tercera, las malas son las mayores, las madrastras, etc.

Hay una serie de personajes, hay una serie de peripecias que es muy curioso, pero por muy variados que sean los cuentos, la estructura es muy similar. Y esa estructura reproduce, como decía antes, y transmite la ideología social y moral dominante. Sin embargo, lo curioso del cuento, y de esto además voy a hablar en el próximo programa, en el de la escritora Maxine Honkingston, es que su transmisión, y con ello su ideología, está asociada a la madre.

Acabo de mencionar que el discurso es el del padre. Y sin embargo la transmisión y la ideología patriarcal se encomienda a la madre. ¿Por qué? Pues porque a ella se le confía una tradición oral que asume y que perpetúa de generación en generación contando una y otra vez los mismos cuentos fantásticos.

En este caso, si tú se los cuentas a tus niños, eres tú el que las traficita, pero en general es la madre la que contaba los cuentos, la que tenía más tiempo y se dedicaba a los niños. Estos cuentos, que son fantásticos en cuanto a personajes, en cuanto a peripecias, transformaciones mágicas, etc. Sin embargo, están arraigados en una ideología que tiene un sustrato profundamente real.

Y lo que es más irónico es que, si nos fijamos, la madre imprime en la imaginación infantil historias sin madre. Porque, si nos fijamos también, la mayoría de los cuentos están presididos por la ausencia materna. Su figura, como mucho, aparece idealizada en una muerte temprana y aparece como inmovilizada en los atributos genéricos de su sexo, en la bondad y una belleza sublimes.

Los cuentos, en cambio, lo que sí que están poblados es de madrastras, y de madrastras malignas que encarnan, a cambio, la perversión de los atributos propios del otro sexo, o sea, del sexo masculino, o sea, la agencia y la ambición de poder. ¿Y cuál es la subversión, el cambio que propone o que hace Angela Carter? Pues es muy interesante, porque Carter lo que hace es retomar el cuento, el marco del cuento y sus personajes, y además conservarlos. Pero lo que hace es cuestionar sus significados, hasta ahora indiscutidos, y su universo de valores consensuados.

Y lo hace dejando el cuento como trasfondo, como marco de referencia, contra el cual, digamos que la encarnadura, la fisicalidad, la tridimensionalidad que adquieren las figuras estilizadas y planas del cuento antiguo, del relato que todos conocemos, reelaboran todo el entramado de significaciones, desvelando una serie de posibilidades inéditas. En ocasiones, fíjate, llega a mantener hasta acuñaciones lingüísticas del cuento, esas frases que están impresas en la memoria de todos, enfatizadas con el timbre y la mímica del narrador, porque los cuentos no se cuentan fríamente, no se leen con tono de lectura, se leen, por ejemplo, si tomamos el cuento de Capelucita, que es uno de los que ella hace, pues es, abuelita, qué dientes más grandes tienes. Y la contestación es, para comerte mejor.

O sea, que todo eso se nos graba de una manera muchísimo más viva en la imaginación. Bueno, pues la escritura mantiene estos clichés lingüísticos, por así decir, estas frases, y crea así un espacio de confluencia, de confrontación, de un diálogo entre dos lenguas, dos géneros, dos mundos. Uno que es fijo, inmutable, moral, el del cuento clásico, y otro rupturista, irreverente, desacralizador, que es el que ella recrea.

Sí, pero si mal no recuerdo, María Ángeles, Ángela Carter tradujo personalmente ella al inglés los cuentos de Pegó, ¿no es así? Sí, sí, y por eso mismo las modificaciones están muy calculadas. Carter es una escritora feminista y postmodernista, y entonces lleva a cabo una deconstrucción absolutamente brillante y paródica de la ideología que se oculta tras el persuasivo discurso moral y la pedagogía del cuento. En este caso que estamos comentando, por ejemplo, el de Capelucita Roja.

Entonces, ¿la táctica en qué consiste? Pues simplemente en la construcción de una especie de entramado paralelo que al operar contra el marco de referencia anterior que está presente, como estábamos comentando, en la conciencia del lector o de la audiencia. De la audiencia no porque estos cuentos son mucho más para adultos, o sea, tendría que decir del lector. Estos cuentos no son cuentos que se cuentan a niños, estos son cuentos que nosotros leemos ahora y que nos divierte porque es la oposición al cuento que nosotros conocíamos, ¿no? Opera

contra ese cuento.

Y entonces suscita en el lector una reacción emocional e intelectual ante la confrontación de puntos de vista, de juicios de valor, de posiciones ideológicas, en definitiva, bueno, de todas estas cosas que están transmitidas por estas expresiones lingüísticas que te comento que son idénticas y que además están en torno al mismo argumento. La versión última, la que estamos leyendo, la del lector, la que hace Angela Carter, exige la lectura de las mismas palabras, por ejemplo, qué dientes más grandes tienes para comerte mejor, con otro timbre y otra mímica totalmente diferentes, porque esto que hablábamos al principio, la heteroglosia, o sea, la tensión, los diferentes significados dentro de la misma palabra que las impregna, pues extrae de ellas un sentido muy diferente al de la primera. O sea, que conservando la misma expresión lingüística, se ha producido una transformación del lenguaje que rompe ese mensaje unívoco del cuento maravilloso y lo abre a una interpretación de la realidad mucho más compleja y mucho más densa.

Y también más indeterminada, abierta a una pluralidad de interpretaciones en la que las significaciones latentes suprimidas en el cuento clásico se hacen mucho más explícitas y casi desafiantes. Bien, entonces, María Ángeles, en esta versión de Caperucita, que es la que estabas comentando, ya que al decir qué dientes tan grandes tienes para comerte mejor, eso es inconfundible, imagino, ¿no? ¿Cuáles son los cambios, entonces? ¿Qué es el lobo? ¿Qué es Caperucita en esta recreación de Angela Carter? Bueno, pues el lobo en esta versión es evidentemente un hombre lobo. Como era implícito en el mensaje del cuento primero, pero aquí se hace absolutamente explícito.

Y además este hombre lobo es susceptible de metamorfosis en ambos sentidos, de hombre a lobo y de lobo a hombre. Y frente a quien las víctimas, débiles, como en el cuento antiguo, nunca están seguras. Entonces la atmósfera tiene un aroma explícitamente sexual.

O sea, para comerte mejor estaría dicho con un tono absolutamente insinuante, sexual, propio de un lenguaje entre pareja que está en otro tipo de relación, ¿no? Pues yo como no soy actriz, pues no sé cómo... Sería como estás para comerte o algo así, pero en fin, vamos... Yo creo que lo comprendemos perfectamente. Este es anecdótico, ¿no? El aroma sexual de la atmósfera es inconfundible, ¿no? Y entonces el desenlace con la victoria de Caperucita, que también es ambigua, pues pasa, a diferencia del cuento antiguo, y aquí está la ruptura, pues pasa por la agencia, la iniciativa y la seguridad en sí misma de la joven protagonista. Al rugido del lobo en la versión del cuento maravilloso que acompañaba sus últimas palabras, esas para comerte mejor, pues se contrapone la carcajada de Caperucita en la versión moderna con la seguridad de quien, y cito literalmente a Carter, se sabe que no es carne de nadie.

O sea que ya el cuento está cambiado completamente. Y el desenlace, por supuesto, es completamente distinto. Efectivamente.

Todo es distinto. Aunque existen los mismos elementos y se conserva gran parte de la peripecia, pero desde luego el desenlace y sobre todo la moraleja son absolutamente distintos.

Ya sabes que los cuentos, como comentaba al principio, tenían una función didáctica muy importante y lo que interesa cambiar, o por lo menos lo que a Angela Carter le interesa cambiar, es precisamente la moraleja.

El mensaje del cuento de Caperucita, que si seguimos hablando de él, pues es el miedo. Es la mujer niña que se para a hablar con desconocidos, su indefensión y falta de recursos, y el convencimiento de su dependencia del hombre, en cuyas manos está tanto el devorarla como el salvarla. Porque si te acuerdas, los que salvan a Caperucita y a su abuelita son los leñadores, que son los que matan al lobo, le abren y sacan otra vez a Caperucita y a la abuela.

Y ambos personajes femeninos, una niña y una mujer anciana, pues son personajes indefensos y además incautos. Carter quiere hacer otra cosa. ¿Qué es lo que quiere hacer? Pues infundir a la mujer un sentido de seguridad en sus propios recursos, una capacidad de agencia.

Y evidentemente lo hace desde la provocación, no lo hace desde un discurso porque estamos en un cuento, no lo hace desde el ensayo. Y entonces, desde esta conciencia que nosotros tenemos y que vamos adquiriendo a medida que leemos el cuento de provocación, lo que nos podemos hacer es caer en el error de leer el cuento en sentido literal, porque sería como si nos creyéramos de verdad el cuento maravilloso, no incurriríamos en el mismo error. Sería como, por ejemplo, interpretar un cuadro surrealista o interpretar el realismo mágico dentro de la novela desde el realismo convencional.

Sería completamente absurdo, ¿no? Entonces, la muerte de la abuelita devorada por el lobo se inscribe en la categoría de lo que Bachtin llamaba, y cito literalmente, la muerte humorística, y que él examinaba a partir del análisis de la obra de Gablé, Gargantúa y Pantagruel. Y de lo que se trata, en definitiva, es de, también como dice Bachtin literalmente, de una violación mediante la parodia de las concepciones mediales, por ejemplo, sobre la vida y el más allá, porque él está hablando de la muerte, de esta muerte humorística, cuando su sentido trascendente, cuando el sentido trascendente de la vida y del más allá, se había ya, vamos a ver cómo explicaría, pues como disecado, se había quedado reducido a un cliché atemorizador y extorsionador de conciencias. Y entonces, en esta versión postmoderna y feminista de Caperucita, la última visión que tiene la abuelita del lobo, pues es completamente distinta del cuento clásico.

Es la de un joven con ojos como brasas que se aproxima a su lecho. Y la última impresión que tiene el lector, que la autora le hace de alguna manera identificarse con la óptica de ella, mediante el recurso lingüístico del estilo indirecto libre, pues es la extática ante el tamaño del miembro viril. Con lo cual, ¿qué hace la autora? Pues acertar un golpe cómico a una ideología sexual y edatizada que se ha valido tradicionalmente del temor como arma de represión.

O sea que el tema también cambia por completo, ¿está claro? Pues sí, evidentemente. Y fíjate, cambia porque el objeto de representación se ve bajo una nueva luz. Y al verse bajo una nueva luz adquiere una perspectiva diferente, arrojando una serie de ángulos y de facetas completamente nuevas.

Por medio de la comicidad y por medio de la parodia se abren fisuras a un discurso autoritario y monológico, diríamos. Permitiendo explorar realidades mucho más complejas y además suprimidas por ese lenguaje hegemónico. ¿Podría ponerte un ejemplo más interesante? Yo creo que, francamente, yo creo que es más interesante que es el del cuento de Barbazul que bajo el título de La cámara sangrienta da nombre a la colección de cuentos de la que estoy hablando.

Y este cuento sigue aún más de cerca este proceso de novelización de otros géneros dispares como la épica o como el romance que Bartín comentaba antes que exploraba a lo largo de los ensayos que constituyen este volumen que también mencioné, el de la imaginación dialógica. Por ejemplo, antes mencionaba el término realismo mágico. Y es que Angela Carter utiliza muchísimo esta estrategia literaria.

El relato del cuento que es, tú sabes muy bien, que es tan simple, que es tan lineal, que está poblado por personajes tan planos, tan estereotipados, tan estilizados. Pues en las versiones de Angela Carter se transforman por completo. O sea, se novelizan.

¿Y qué quiere decir que se novelizan? Pues que el cuento se densifica, que el ambiente se hace muchísimo más concreto, que adquiere la particularidad y la verosimilitud de la cotidianidad que son propios de la novela realista. Los personajes pierden esa estilización que comentábamos y adquieren contornos, adquieren complejidad, adquieren contradicción. Pero sobre todo la linealidad moral de la que hablábamos antes pues abandona el simplismo propio de la moraleja y se abre a la exploración de zonas del ser humano que con frecuencia escapan incluso a la propia conciencia del ser humano, del sujeto.

Carter, esta escritora, estaba muy preocupada por la violencia sexual ejercida contra la mujer. Y en el año 79, en 1979, publicó un ensayo que se titulaba La mujer sadiana, que está traducido al castellano, en el que estudiaba la violencia culturalmente, más que culturalmente, la violencia cultural, pero que es socialmente aceptada de alguna manera, y la interiorización por parte de la mujer de una serie de mitos y de imágenes sexuales que se le imponen, entre ellos, por ejemplo, el de su propia pasividad, que le llevan de alguna manera a asumir y aceptar como natural su victimización. Es una teoría ya bien conocida que psicoanálisis, literatura y mito guardan entre sí relaciones muy estrechas.

Y uno de los lenguajes que constituyen esta heteroglosia que he mencionado ya varias veces, que preside la novelización del cuento de Barbazul, o sea, la transformación de este cuento en novela, en la versión de Angela Carter, es precisamente el del discurso psicoanalítico, y particularmente el lacaneano, que subyace al discurso del cuento, que subyace a la narrativización, por así decirlo, del cuento. El tema de Barbazul, si mal no recuerdo, María Ingrés, es la curiosidad femenina y la advertencia de las consecuencias en forma de un castigo, algo que no es nuevo, porque recordando así en la historia, es el mito de Pandora, es el mito de Eva en la tradición católica. Efectivamente, efectivamente.

Pero la curiosidad femenina, que en el cuento maravilloso se castiga brutalmente, y que

constituye una advertencia contra esa curiosidad femenina que preocupa tanto, y de la que la moraleja evidentemente se hace eco, en esta transformación que hace Angela Carter adquiere una complejidad y profundiza en estratos muchísimo más profundos. El cuento sigue tratando la curiosidad femenina, pero ahora mismo en este cuento la voz narrativa ya no es la impersonal, que es la propia del cuento, en tercera persona y con una narración, sino que es una narración en primera persona y la voz es la de la propia protagonista, que desde la perspectiva de la madurez y del tiempo que ha transcurrido desde que se produjeron los acontecimientos, relata su participación en ellos. Entonces, desde su propia primera voz puede desvelar matices de curiosidad inexistentes totalmente en el cuento maravilloso y que tienen relación con la formación de la personalidad femenina, y esto es muy interesante, la formación de la personalidad femenina a la medida de las expectativas masculinas y en función de las imágenes que éstas le procuran.

La joven en este cuento intuye todo un mundo por desvelar ante ella, evidentemente ella experimenta la seducción, la seducción de Barbazul, y se deja llevar en primer término más por la curiosidad ante la seducción en sí misma que el sujeto que la provoca, es la curiosidad ante lo que es el fenómeno de la seducción y percibe oscuramente su propia capacidad de ser seducida. Entonces aquí, en el fondo de todo esto, se hace presente el discurso del psicoanálisis lacaniano y se hace presente a través de una teoría lacan muy interesante que es la del espejo, la del crecimiento, vamos, literalmente el título del estudio este de Lacan sería el estadio del espejo como formación de la función del yo. Y según este estadio, la imagen del propio cuerpo en el espejo que un niño descubre con júbilo entre los 6 y los 18 meses posee efectos formativos, es decir, provoca efectos y transformaciones en el sujeto que la asume.

Como consecuencia de la idealidad que la imagen le propone, de cuando el niño se mira en el espejo y se reconoce por primera vez en el espejo, el yo, según Lacan, cree más a la imagen del cuerpo que recibe del espejo que al cuerpo mismo de cuya realidad de desvalimiento el niño tiende a huir porque el niño, es muy curioso porque el niño que Lacan sostiene que es pequeñito todavía, evidentemente está en brazos, casi se hiergue mal, está todavía muy en brazos, cuando el niño la primera vez que se reconoce en el espejo el niño se hiergue, sonríe, se mira, se mueve, entonces de alguna manera el espejo le devuelve una figura que es superior a sus propias posibilidades. ¿Y entonces qué pasa? Que el problema radica en la tentación de creer al espejo antes que a tu propio desvalimiento y de quedarte atrapado en la fascinación y en lo ilusorio de la imagen que el espejo te propone. Entonces, en la novelización del cuento de Barbazul, Carter explora los efectos del juego este del espejo y la mirada sobre la actuación femenina y lo explora a partir de la imagen carnal de sí misma que el hombre le ofrece.

Entonces la mujer, la víctima, esta joven percibe súbitamente toda la atmósfera de seducción y de deseo que envuelve a las figuras, la figura de sí misma y del que la seduce que se ven reflejadas en uno de los grandes espejos dorados del vestíbulo de la ópera de París. Y se descubre a sí misma tal como el hombre la está viendo desde la mirada del hombre seductor que la contempla en el espejo. Entonces, el vértigo de seducción de la imagen que el espejo le devuelve, una mujer con un vestido blanco que le ha regalado, maravilloso, adornada con una

gargantilla de rubíes que el rubí inmediatamente te despierta por asociación la sangre.

O sea, como un fulgor sangriento en el cuello que prefigura lo que va a ocurrir. Y que él le ha regalado, pues, ¿qué hace? Bueno, pues esto mismo, prefigurar el desarrollo de los acontecimientos y de alguna manera precipitar la acción como a instancias de ese mismo vértigo de la seducción. Entonces, como si se tratara de una atracción fatal, lo que ocurre es que se sucede, no sé si lo estoy diciendo con términos un poco demasiado científicos o demasiado... No sé si me entiendes, si no me lo aclaro mejor.

Pues lo que ocurre es que se produce una especie de apropiación del sujeto desde una exterioridad ajena, la imagen del espejo, que se vuelve intrínseca, o sea, que la mujer interioriza. Y entonces se despierta una aquiescencia gradual femenina que produce una creciente espiral de victimización y de connivencia. O sea, que la mujer de alguna manera está asintiendo a esta seducción peligrosa.

Y solo al final, solo al final, tras el descubrimiento de la cámara sangrienta con los cadáveres embalsamados de las mujeres que la precedieron, que le hace adivinar su propio destino, es capaz la protagonista de percibir el juego. Y cito literalmente, dice Angela Carter, por boca de la protagonista, supe que me había comportado exactamente según sus deseos. Muy bien.

Ya para terminar, María Ángeles, porque no nos queda mucho tiempo, ¿cómo es el desenlace? Porque si volvemos a Bakhtín, al que has comentado tú antes, la polifonía que él analiza en la novela supone la introducción de personajes, situaciones y enfoques que desafían posiciones estratificadas. Evidentemente. Y como Carter es una escritora feminista y está desafiando moralejas que mantienen a la mujer en el miedo y en la dependencia masculina y que la hacen seguir poniendo en el hombre su esperanza de salvación, pues es lógico que el desenlace cambie y que venga de la mano de una mujer y no de los hermanos, como en el cuento tradicional, igual que en el caso caperucita que venía de los leñadores.

En este caso viene la salvación de una mujer y lo que es más interesante es que venga de manos de la madre, porque como mencionaba al principio, los cuentos maravillosos son historias sin madre, o en todo caso, historias de madrastras. O sea, que presentar una figura materna fuerte y en buena relación con una hija es muy extraordinario. Y por otra parte, también es curioso, en el cuento maravilloso el final siempre es feliz, termina en boda y contiene esta moraleja que contábamos.

Y entonces la novelización de Carter, fiel a este marco de referencia, también termina en boda y el final es a sí mismo feliz. La joven, que era pianista, se casa con un afinador de pianos, pero fíjate que curioso es, ciego. Y la simbología no deja de ser muy significativa, porque si la seducción y la muerte del yo femenino tenían como origen la mirada del hombre y la mirada de sí misma, digamos que convertida en objeto carnal, a la medida de las fantasías masculinas que éste le presentaba en el espejo, se requiere como condición de posibilidad de desarrollo de un yo femenino genuinamente libre que este juego de espejos nefasto no pueda existir.

Muy bien, María Ángeles, yo creo que has hecho aquí un análisis en un programa estupendo. No sé si ha sido un poco difícil. No, yo creo que se sigue con facilidad, porque en todos está la idea de los cuentos y yo creo que conviene, convendría grabarlo y repensar los estereotipos que todos hemos escuchado y hemos transmitido.

Solo me queda despedirme de ti, porque andamos mal de tiempo y espero verte aquí la próxima semana. Bien, esto fue todo en el espacio Aula de Filología de hoy lunes 20 de marzo. Espacio que ha estado dedicado a literatura inglesa.

Ya saben que el próximo lunes continuaremos tratando de cuentos, historias y mitos con la profesora María Ángeles de la Concha dentro de este ciclo de literatura inglesa actual. Por nuestra parte, nada más, gracias por la atención que nos han prestado y hasta el próximo lunes. En el programa de la UNED les dejo ahora con Revista de Geografía e Historia.