

LOS USOS FEMINISTAS DE BARBA AZUL

Amy Kaminsky

Por medio de su repetición y las variaciones que sufre en distintas épocas, el cuento de hadas llega a ser una especie de rito que se cumple cada vez que se relata. Con cada nueva recapitulación o lectura, este cuento reproduce la cultura produciéndola de nuevo en cuanto a variación de contenido o énfasis.¹ La narración de la historia de Barba Azul es uno de estos ritos. "Barba Azul" es, sin embargo, una historia tan sangrienta, tan poco sublimada, que a diferencia de muchos otros cuentos coleccionados y redactados por Charles Perrault a finales del siglo diecisiete, no ha pasado al mundo de los cuentos de hadas disneyficados de la segunda mitad de este siglo - "Cenicienta", "Caperucita Roja", "La Bella Durmiente", "Blanca Nieves" - que se les relatan a los niños a la hora de acostarse para que duerman tranquilos.

No obstante, la historia de Barba Azul se mantiene viva, y en los últimos años se ha reeditado, con un tono feminista. No sorprende tampoco que la crítica feminista haya reconocido la vigencia de este tema. Varios meses después de haber entregado el manuscrito presente llegó a mis manos el estudio de Carolina Fernández, *Las nuevas hijas de Eva: Re/escrituras feministas del cuento de "Barbazul"*, Málaga: Universidad de Málaga (1997). Si bien el estudio de Fernández y el mío se complementan, con ninguno de los dos queda exhausto el tema. Ni Fernández ni yo, por ejemplo, tratamos las referencias a la figura de Barba Azul en la novela corta de la narradora puertorriqueña, Ana Lydia Vega, *Pasión de historia* (Buenos Aires: Ediciones La Flor, 1990). Tal análisis espera hasta otro día, y a lo mejor a otra investigadora. Tanto el motivo de Barba Azul como sus numerosas reinscripciones contemporáneas son suficientemente complejos para provocar una multiplicidad de estudios que los iluminen, cada uno de su manera. Su tema se presta a tal interpretación: se trata de un hombre inmensamente rico y poderoso que se casa con una serie de mujeres, a quienes tortura y asesina, por una combinación de placer sádico y deseo de consolidar su propio poder. En su representación brutal de la violencia doméstica "Barba Azul" es una ficción que se atañe a lo histórico. Aunque las versiones más tempranas del cuento folklórico ubican a la figura del marido sádico en el mundo de las artes mágicas, siendo Barba Azul un mago (en algunas versiones fracasado), las leyendas posteriores prefieren localizarlo en un mundo realista, y hasta material. Es posible, por lo tanto, visitar el castillo de Barba Azul en varias provincias de

¹ Propp (1974) comenta la relación entre el cuento de hadas y el rito, pero sólo en términos del contenido del cuento, el cual puede representar una versión directa, deformada o invertida, no como un rito en sí.

Francia. Y en 1885, Eugéne Bossard encuentra en un aristócrata del siglo quince, el mariscal Gilles de Rais, las fuentes históricas de la leyenda.²

Los elementos centrales del relato tradicional incluyen a los tres personajes imprescindibles: la joven inocente, dispuesta a casarse con el hombre que la supera en fortuna y edad; este mismo marido, varias veces enviudado; y la figura que salva a la joven. También son claves el emblema de la malevolencia del marido, es decir, la barba azul epónima; la llave que abre la sala prohibida; el desfile de mujeres predecesoras, ya asesinadas y la mancha de sangre que delata a la joven. El aplazamiento por parte del marido, que primero le concede a su mujer el tiempo para prepararse para la muerte, y quien luego pierde más tiempo amonestándola por sus transgresiones, igual que la desobediencia basada en la curiosidad de la mujer, son fundamentales para el desarrollo de la trama.

La barba es un símbolo de la masculinidad y, por extensión, de la heterosexualidad masculina. A lo largo de la historia narrativa del occidente, ha sido asociada con el poder y con la soberanía (pensemos en Sansón y El Cid, para nombrar a dos héroes barbudos). El color extraordinario, un negro tan oscuro que parece azul, implica que esta barba le adorna la cara a un hombre supermasculinizado. Llevada a este nivel extraordinario, la barba del marido inspira un terror merecido. La barba azul es un fetiche, y el hombre que la lleva no tiene otra identidad que la de su hipermasculinidad peligrosa. La figura masculina raramente se reduce así a una parte cargada de significación sexual, y en este caso el fetichismo funciona para distinguir a esta figura del hombre común. Su barba implica cierta bestialidad - los hombres hirsutos tienen algo del gorila, pero también sugiere una soberanía absoluta unida a una sexualidad peligrosa. Inspira un miedo en la doncella, quien, para poder casarse con él, se encuentra ante la necesidad de sobreponerse al temor de la masculinidad y de la sexualidad, pero también de la violencia. El emblema visual de la barba hace necesaria una decisión consciente de enfrentar lo que normalmente se resuelve al nivel subconsciente. Bajo estas circunstancias, el héroe tradicional no puede llevar a cabo el rescate, porque cualquier príncipe azul(!) representa también - aunque de una manera menos patente - el matrimonio y el acto sexual. Solamente una figura no teñida de la sexualidad puede rescatar a la protagonista. Tal figura sólo se encuentra dentro de la familia, donde el tabú contra el incesto permite un rescate limpio. En la versión tradicional de "Barba Azul", la amenaza de una conexión sexual es aún más diluida con la participación de una o más hermanas, quienes avisan a los hermanos del peligro que corre su hermana, y con los hermanos mismos de la joven, los cuales aparecen en el plural. Este rescate familiar, entonces, es una alternativa al final feliz emblemático por el matrimonio en otros relatos. "Barba Azul", por pintar el matrimonio mismo como un lugar peligroso para la mujer, necesariamente socava lo que varias críticas feministas han llamado "la trama

² Warner (1994), encuentra una fuente hagiográfica para esta leyenda en la historia de Santa Trifina casada con Cunmar, un rey de Bretaña del siglo VI. Según varias leyendas, este déspota asesinó a una serie de esposas, inclusive a Trifina, la cual recobró la vida gracias a la intercesión milagrosa de otro santo contemporáneo.

matrimonial", en la cual la ficción se resuelve con un casamiento que representa tanto el bien común como el final de la historia femenina.

No sorprende que varias escritoras contemporáneas hayan retomado el tema de Barba Azul, una figura que ejemplifica el fenómeno del abuso doméstico, en su narrativa. Históricamente internalizada como norma, en años recientes la violencia doméstica ha sido y sigue siendo desnaturalizada. En el pasado el relato del marido que controlaba a una serie de mujeres exterminándolas se tomaba como un caso extraordinario. El Barba Azul de Perrault es digno de ser narrado precisamente por ser un monstruo, por diferir de lo normal. Lo normal en ese caso sería no la ausencia total del castigo corporal de la mujer casada por parte de su marido, sino una violencia autorizada por las normas regulatorias de la cultura (sea la iglesia, el código legal o la práctica cotidiana) y por lo tanto considerada como perteneciente a otra categoría que no la del crimen, la tortura y el asesinato. Lo que les atrae a las escritoras contemporáneas a la figura de Barba Azul, en cambio, es su ejemplaridad como marido violento. Haciendo uso de su leyenda es posible rescatar lo reprimido, poner en claro la violencia doméstica (durante tantos años domesticada) a través de lo que puede ser una exageración pero no una aberración. Desde sus principios, la relación entre Barba Azul y su esposa se ha caracterizado por los elementos claves del abuso doméstico: la vigilancia constante por parte del marido o sus agentes, la dependencia económica absoluta, la doble ligadura en la que es imposible obedecer algunas de las reglas y expectativas sin desobedecer otras y la amenaza de la violencia física que termina en la muerte de la esposa.³

En su reinscripción de la soberanía masculina, "Barba Azul" es trágicamente verosímil. Por otra parte, la supervivencia de la última esposa abre un camino hacia un futuro más justo. Si la narrativa protagonizada por una mujer suele permitir dos finales - el matrimonio (caso feliz) o la muerte (caso triste), "Barba Azul" propone otro final que pasa a través del matrimonio a una viudez capacitada. La escritora feminista que no se encoge frente a la violencia contra la mujer, pero que tampoco se satisface con el papel de víctima eterna, encuentra en esta historia la materia prima para una narrativa nueva. El apego a lo histórico también atrae a estas nuevas recopiladoras de la leyenda de Barba Azul - o mejor dicho, de la de su última esposa. El poder violento que mantiene este hombre sobre sus esposas está respaldado por la sociedad en que vive, y está vinculado a la violencia institucionalizada, sea la de los derechos feudales, la del imperialismo y la colonización, o la de la dictadura autoritaria y sangrienta.

Las narradoras Angela Carter y Luisa Valenzuela y la cineasta Jane Campion vuelven a la leyenda tradicional de una manera que nos hace reevaluar el significado histórico de la violencia doméstica como una relación no natural sino naturalizada dentro del ambiente doméstico mismo. Estas tres autoras, radicadas en países tan diferentes como lo son Inglaterra, Argentina y Australia, pertenecen, sin embargo, a la misma tradición occidental

³ Dos de las tres versiones aquí estudiadas añaden otra característica del abuso: el aislamiento de la mujer, su separación de su familia natal y de su propio círculo.

imbricada en la historia del colonialismo que resulta ser fundamental en la redacción contemporánea de la historia. Campion, Carter y Valenzuela relacionan la violencia tradicionalmente considerada doméstica y por lo tanto desligada de la esfera pública, con los grandes procesos histórico-político-económicos que también se basan en relaciones de poder.

"La cámara sangrienta" ("The Bloody Chamber") de Angela Carter, narra la conexión entre la empresa imperialista y la violencia doméstica. Su Barba Azul es aristócrata, enormemente rico y protegido por un sistema político-cultural que le permite cualquier trasgresión. Su riqueza antecede el momento colonial. Procede de la época feudal, aunque ha participado en todos los momentos de la historia político-económica francesa hasta el presente. Sus negocios son internacionales; incluyen tratos en Holanda, en Laos (que desde el siglo diecinueve y hasta mediados del veinte formaba parte de la Indochina francesa) y en Nueva York. La protagonista, en cambio, no es solamente la más joven de sus mujeres. Siendo huérfana de diecisiete años y virgen, es también la más inocente y desprotegida. No puede evitar su destino de querer saber. El marido, sin embargo, requiere su obediencia absoluta aun cuando le confiere los medios de su propia destrucción. La historia es antigua; es la de Eva y la de Pandora a quienes se les implanta el deseo del conocimiento, el acceso a ello y la prohibición que inevitablemente terminará con su castigo, todo ello para lograr el mayor de los deseos de la figura controlante, el deseo que desobedezca para justificar su propia violencia. La mujer (des)obediente no tiene más opción que obedecer desobedeciendo.

Carter lleva al primer plano el elemento sádico-sexual de la historia de Barba Azul. La interpretación psicoanalítica ampliamente aceptada del cuento tradicional, cuyo exponente mejor conocido es Bruno Bettelheim, encuentra en la llave sangrienta un símbolo de la transgresión sexual de la mujer, justificando la ira del marido. En esta interpretación, la desobediencia se convierte en adulterio; por lo tanto el castigo propuesto por Barba Azul es merecido.⁴ Carter, sin embargo, nos conduce a otra transgresión sexual en la historia - el trasfondo pornográfico que ilumina (u oscurece) el relato contado a través de un par de escenas que representan a través del lenguaje escrito, la imagen visual del arte plástico. La primera describe el recuerdo de la protagonista de haber visto un aguafuerte pornográfico recientemente adquirido por el hombre con quien pronto iba a casarse, que representaba a una muchacha desnuda bajo el escrutinio de un viejo lujurioso. Poco después, Carter narra una escena en la cual la protagonista encuentra la colección de libros pornográficos de su nuevo marido. Entre ellos ve un grabado que representa a una mujer revelando sus genitales, a punto de sufrir

⁴ Como nota Tatar (1992: 111), "Para un crítico la cámara prohibida es 'claramente el área vaginal', mientras que la llave sangrienta es un 'símbolo de la pérdida de la castidad'. Si uno recuerda que la cámara sangrienta está repleta de los cadáveres de las mujeres anteriores del Barba Azul, esta lectura se vuelve voluntariosamente idiosincrática en su tentativa de producir una ideología estable". (La traducción es mía.). El crítico a quien se refiere Tatar es Alan Dundes en "The Psychoanalytic Study of the Grimms' Fairy Tales with Special Reference to 'The Maiden Without Hands' (AT 706), *Germanic Review* 62 (1987), p. 56.

el látigo mientras una figura masculina enmascarada se masturba un falo que tiene la misma forma de la cimitarra que lleva, y cuyo título es "Reproche de la curiosidad". Otro grabado del mismo libro enseña "La inmolación de las esposas del sultán". Estas interpolaciones del arte visual prefiguran el destino que el marido le tiene preparado a la protagonista, bajo el signo de la pornografía sádica, localizando la transgresión sexual no en la mujer, sino en el hombre.

La sexualidad en el mundo narrativo de Angela Carter es amplia; permite toda manera de actos y deseos, inclusive el incesto, el masoquismo y la necrofilia. Jane Campion y Luisa Valenzuela también presentan una visión compleja de la sexualidad. Si tuviera que clasificar a las tres, diría que pertenecen a una veta del feminismo que reconoce en la sexualidad y en el deseo heterosexual femenino aspectos oscuros y amenazantes, los cuales pueden aumentar el placer. El marido le repugna a la protagonista de "La cámara sangrienta", pero también despierta su sexualidad latente, provocándole un deseo propio. Los personajes principales de la película *El piano* de Jane Campion (1993) también manifiestan una sexualidad compleja. Ada, la protagonista, no es una doncella inocente sino una mujer que se ha apoderado ya de su propia sexualidad, con el amor apasionado que produjo a su hija. Esta muchacha es el emblema imborrable de la sexualidad de su madre, de una transgresión que la protagonista no lamenta, sino todo lo contrario. Tanto ella como Baines, el hombre que la desea, representan una sexualidad atrayente precisamente porque se reconoce peligrosa, despojada de la disciplina cultural. Baines es un ser entre dos umbrales, un europeo que ha rechazado los refinamientos de los otros colonos, sobre todo la hipocresía sexual de la civilización. El marido de Ada, en cambio, reprime su deseo sexual, el cual brota violentamente en un episodio de violación interrumpida. No soporta que Ada se exprese sexualmente con él, ni reconoce en la música de su esposa la expresión de sus sentimientos más íntimos. Baines es el que responde a la música que toca Ada, justamente por su pasión desublimada.

Igual que Carter y Campion, Luisa Valenzuela reconoce el placer de la amenaza y el deseo dentro del dolor. Aunque su homenaje a "Barba Azul", un cuento titulado "La llave" de la colección *Simetrías*, es uno de los pocos escritos de Valenzuela que no tratan la relación entre los géneros sin pisar terreno sexual, en otros cuentos de *Simetrías* sí aparece. Cuenta, por ejemplo, cómo el amor apasionado de dos recién casados encuentra su correspondencia en el diluvio veneciano de 1966. La pareja ni siquiera se da cuenta de la sangre que deja en el suelo al pisar el vidrio roto de la ventana destruida por la tormenta. En otro relato, la Caperucita Roja inventada por la autora, se siente fuertemente atraída por el lobo. Tanto Valenzuela como Carter y Campion entienden la atracción del hombre intensamente poderoso e imponente. Sus protagonistas no son meras víctimas de la sexualidad masculina.

Cada una de estas tres narradoras recupera la (hetero)sexualidad femenina en sus textos, rechazando la ecuación entre sexualidad femenina y deshonestidad. El suyo es un feminismo que se da cuenta de la relación entre placer y peligro, y que busca una sexualidad no domesticada en su trayectoria hacia la liberación tanto doméstica como estatal. Sin embargo, se encuentran capaces de dar sólo un primer paso en esta

dirección. La protagonista de Angela Carter termina en una escena doméstica que incluye a su madre y al amante ciego que ayudó a salvarla del marido. No es un arreglo convencional, pero en comparación con el lujo y la lujuria del castillo del marido resulta blando. La narradora de Valenzuela no tiene relaciones con ningún hombre desde hace siglos, según su propio testimonio. Y la protagonista de Campion deja la selva con el amante para establecer un hogar burgués en la ciudad. En los tres casos la mujer abandona el espacio deleitoso/peligroso que representa para ellas matrimonio y sometimiento, pero también decadencia y sensualismo. De hecho, en esta historia la sexualidad supuestamente contenida dentro del matrimonio es la peligrosa, mientras que dejadas a su propia cuenta las relaciones ilegítimas entre una mujer y su amante encuentran su equilibrio justo.

En el relato de Angela Carter, es la madre la que salva a su hija; y el mecanismo que le permite hacerlo es precisamente la historia de la colonización. La madre, hija de colonos franceses de la Indochina, ha desarrollado su habilidad de defenderse allí, disparando contra un tigre que había matado a varias personas, y defendiéndose contra una banda de piratas chinos. Su relación con la colonia es directa. A diferencia de su madre, la hija, criada en la gentileza pobre de Francia, toda inocencia y sin los medios de defensa física que su madre podía, y efectivamente tenía que, desarrollar en la colonia, no sabe defenderse contra la brutalidad del marido que la aventaja en años, riqueza, clase, sofisticación y puro tamaño físico. La relación entre este hombre malévolo y la violencia del colonialismo queda encubierta. Su carta al socio en Laos sabe esconder las referencias al opio, igual que él sabe esconder a sus esposas torturadas y asesinadas. Pero en los dos casos lo sabe hacer sólo a medias. La protagonista logra descifrar el sentido de su amo y señor, primero sabiendo leer la carta, y luego sabiendo leer los horrores de la cámara sangrienta. El lector, por su parte, debe reconocer el trasfondo colonialista que subyace esta versión de la leyenda.

En la película *El piano* de Jane Campion, la historia de Barba Azul se repite, primero en la historia de la mujer muda que se casa con un hombre aparentemente bondadoso, pero quien al final trata de destruirla (en este caso, cortándole el dedo - una muerte simbólica quizá que significa su silenciamiento absoluto, pero que también sugiere una castración y que según el marido mismo es una circunscripción de su sexualidad). A pesar de no ser rico, el marido de Ada sí participa en la acumulación de tierra que es el fundamento del imperio. Reina sobre los maori, de cuyo territorio se ha apropiado y a quienes desdeña. La riqueza de la figura del marido-ogro de *El piano* da paso a las relaciones de poder entre indígenas y colonizadores que la subyacen.

Aunque los maori hablan en la película, funcionando como una especie de coro, por no ser atendidos son profundamente silenciados. En esto representan una especie de eco al silencio autoimpuesto de Ada. Ella, al mismo tiempo instrumento y víctima de la colonización de estas tierras, vive una existencia no precisamente paralela a la de los maori. Se rozan más bien en el plano material y en el simbólico. Estos dos planos se encuentran en la escena de la función dramática en la cual el club social de los colonizadores representan la historia tradicional de Barba Azul. Tanto Campion como

Carter recurren a otro género artístico para sacar al primer término una verdad que de otra manera quedaría encubierta. En el caso del uso de los grabados pornográficos de Carter lo que se revela es el substrato sexual de la historia. En la representación de la pieza de *Campion* es la estructura misma de la relación entre la protagonista y su marido.

Para los maori la representación teatral es doblemente ajena a su realidad. La historia de Barba Azul forma parte del caudal cultural de los colonos - es un elemento de su folklore y por lo tanto conocido en su totalidad antes de su representación. Es decir, que el público de colonos sabe cómo va a terminar la historia, con el triunfo de la protagonista y el castigo del monstruo. Por ser conocido, por cuadrar dentro de un sistema de signos familiares y por ser en sí una historia repetida, para los colonos la representación teatral funciona como el antes mencionado rito, el cual requiere el cumplimiento de los pasos predeterminados pero que va a proveer un fin también predeterminado y reconfortante. Tienen la narrativa bajo control. Para los maori, en cambio, es una historia abierta, cuyo fin no se ha dado todavía, y que, por lo tanto, se puede interrumpir y afectar. Esto es precisamente lo que hacen. Por otra parte, el medio del teatro presupone que el público reconozca su contrato estético, el cual requiere la participación activa de la vida emocional del público - su atención, su voluntad de suspender la incredulidad, su entrega al momento, pero que también erige un muro invisible entre público y representación que les es desconocido a los maori y ajeno a su repertorio cultural. La escena recuerda el episodio del retablo de las maravillas del *Quijote*, paradigmático de esta situación, pero que también nos impele a considerar la posibilidad de que los jóvenes maori que atacan la escena, aterrorizando a las mujeres que juegan el papel de las esposas asesinadas, para salvar a la mujer amenazada por un marido monstruoso, a punto de decapitarla, ven una realidad más clara y más profunda en este momento dramático. Su reconocimiento del abuso doméstico en el plano de lo escenográfico conecta el abuso simbólico al psicológico; reúne también el abuso doméstico con el abuso colonial.

Al atacar el escenario, los maori intervienen en la violencia del marido contra su mujer, pero de una manera inefectiva. Con un gesto que se refiere tanto a Hamlet, quien busca revelar la realidad encubierta a través de una representación escénica, como a Don Quijote, en su incapacidad de distinguir entre la realidad y su representación, los maori atacan la silueta de Barba Azul en el momento en que éste está a punto de matar a la nueva esposa. Su autodefensa es, entonces, desplazada, valiente y nada egoísta, pero inefectiva. Hacia el final de la película, cuando Ada se encuentra verdaderamente amenazada por su marido, el cual lleva una hacha que recuerda la del Barba Azul que atacaron antes, los maori no reconocen el peligro y no intervienen para salvarla de la mutilación.

"La llave" de Luisa Valenzuela es, como los textos de *Campion* y *Carter*, una reescritura feminista de la historia tradicional de Barba Azul. Igual que *Carter*, Valenzuela reconoce las raíces francesas de la historia, pero en el caso de la escritora argentina la última esposa de Barba Azul sobrevive hiperbólicamente. La protagonista de "La llave" se sabe la continuación histórica de una figura femenina consagrada. Nos cuenta que los detalles

de su historia pasaron hace muchísimo tiempo, y los suprime en su relato. Esta mujer, que ha pasado varios siglos en sus recorridos por el mundo, se encuentra ahora en Buenos Aires. Vivió algún tiempo en California, donde aprendió el arte de organizar talleres de autoafirmación feministas a las mujeres que, literal o simbólicamente, han sufrido la violencia masculina. El cuento, entonces, está radicado en el momento del regreso de un exilio particular, el de los argentinos de los años 70 y 80. La leve parodia del feminismo "new age" de la capacitación de la mujer, individualista y apolítica, y la crítica del resentimiento de los argentinos que se quedaron frente a los que salieron al exilio ubican esta recapitulación de la historia en los años de la posdictadura argentina.

Pero igual que Carter y Campion, Valenzuela reconoce en la historia de Barba Azul una temática transhistórica (lo cual no quiere decir ahistórica), específicamente en la relación entre la violencia doméstica y la violencia institucionalizada de un estado imperialista o autoritario. En su taller, la llave de la cámara sangrienta se convierte en símbolo; un artefacto imaginario que se les provee a las mujeres que participan en el taller, para que tomen conciencia de su propia opresión.

En Angela Carter la llave adquiere características sobrenaturales que retiene de la historia tradicional: cuando la protagonista ve la sangre de la última mujer asesinada, deja caer la llave, que se cubre de la sangre de su predecesora. La sangre se adhiere a la llave; aunque trata de limpiarla, la mancha resiste, y la delata al marido. La señal de su desobediencia, la mancha de sangre, es lo que difiere a la mujer del hombre. Aquí, sin embargo, no concuerdo con la mayor parte de los críticos, quienes consideran la sangre de la llave que denuncia a la joven un símbolo de la pérdida de la virginidad. En Carter las vetas de sangres son distintas. La de la desfloración no ocupa el plano simbólico en la versión de Carter, ni mucho menos la simbología de la transgresión sexual. Es, en cambio, narrada, y el marido la comenta precisamente en un reconocimiento de la inocencia sexual de la novia.

En Carter, el marido le imprime la marca de sangre en la frente de la protagonista. La señal de la llave así mancha, en forma de corazón, la cara antes pura de esta adolescente. En Valenzuela es la llave misma la que sufre una transformación. Al principio es un producto de la fantasía, una imagen evocada para facilitar el proceso de auto-actualización en las mujeres del taller. Pero de pronto se convierte en una llave de verdad, cuya sangre no logra coagularse.⁵ A diferencia, también, de todas las mujeres que han pasado por el taller, y de la narradora misma, que trataron de esconder su descubrimiento, y por ende su desobediencia, una mujer que lleva otro símbolo - un pañuelo blanco en la cabeza - alza la llave sangrienta para denunciar al asesino, que ya no es el marido sino el gobierno militar que secuestró, torturó y mató a sus hijos. Tanto aquí como en Carter el héroe del relato es la madre. En el cuento de Valenzuela es ella la

⁵ De hecho, en una de las versiones folklóricas de la historia, la llave sigue sangrando, manchando el vestido que la mujer lleva puesto y después, cuando trata de esconderla, toda la ropa guardada en el armario donde la mete.

que denuncia públicamente a los que les habían desaparecido a sus hijos. Valenzuela completa el proceso del desenmascaramiento de la relación entre la violencia doméstica y la violencia estatal que Campion y Carter señalan sin mayor desarrollo. El feminismo individualista de los talleres, que no puede ser totalmente exitoso hasta que las mujeres se atrevan a mostrar la sangre femenina derramada por los maridos, sólo se cumple al reconocer el enlace de lo doméstico con lo más ampliamente político. Son las Madres de la Plaza de Mayo las que desafían la carga de silencio, bandereando la llave sangrienta. El feminismo se cumple al unir lo personal (que es también político, pero que no agota lo político) a la realidad más amplia de la sociedad. Pero tampoco es posible comprender la profundidad y la extensión de la violencia institucionalizada del estado sin ver sus raíces en un discurso del poder que mucho tiene que ver con las relaciones jerárquicas del género.

Sexualidad, violencia y muerte se reúnen en la cámara sangrienta, que es también la cámara de lo prohibido, y, por lo tanto, del deseo y del temor. La relación entre deseo y temor es también transhistórica: opera tanto en las barajas de Tarot como en la teoría psicoanalítica. Otro sentimiento - el pudor, o el sentido de vergüenza - pulula dentro de ambos; es quizás lo que más los une. El pudor es autor del silencio femenino, del silencio impuesto en la protagonista de Campion, a diferencia de la mudez desafiante que la protege de la ira masculina. Se trata del silenciamiento que le impone el marido al cortar el dedo, negándole la posibilidad de comunicarse a través de su piano, desfigurándola y robándole el vínculo musical y corporal que tiene con su amante. Es el silencio que el marido del cuento de Carter le impone a su mujer, cortándole la línea del teléfono y así la comunicación con su hermana y con su madre. Y es el silencio que las mujeres del taller de "La llave" se imponen a sí mismas para no delatarse, para no revelar su propia culpa en desobedecer al marido, a la ley, a la autoridad opresora. Es un silencio que tiene su eco sordo en el silenciamiento de los maori de *El piano*, quienes hablan sin que los colonizadores les hagan caso. Todos estos silencios son el silencio del subordinado.

La otra cara de la moneda del silencio del oprimido es la locuacidad del opresor. Este es un elemento fundamental del cuento tal como lo redactó Perrault, que se pierde en las versiones modernas. Antes de matar a la esposa, el Barba Azul tradicional le cuenta sus transgresiones, censurándole tanto la curiosidad como la desobediencia. Hinchándose de palabras, justifica el sadismo y se prepara a sí mismo para el acto asesinatorio. Pero esta misma necesidad que siente el marido, de tener que explicarse y de edificar a la joven, de educarla y de inculcarle al último momento de su vida la ideología patriarcal que no había podido internalizar durante toda una vida de socialización, pospone el golpe fatal, y al final lo impide completamente con la llegada de los hermanos que lo matan. El parlante locuaz dentro del relato es Barba Azul mismo; y el narrador tradicional retoma la palabra para recalcar la misma lección que propone el monstruo: que la curiosidad de la mujer es su ruina. Es más; Perrault ofrece dos moralejas, dirigidas a los dos sexos. A las mujeres les recomienda obediencia y la protección de la inocencia (el no-deseo de saber); a los hombres les ofrece una moraleja más bien irónica - que los

mejores sermones son los más breves. Si Barba Azul hubiera hablado menos, habría llegado a ejecutar la pena de muerte.

Dado el silencio impuesto por el marido no es casual que las protagonistas de Carter, Valenzuela y Campion narren su propia historia. En las versiones contemporáneas las mujeres toman la palabra, primero al nivel del autor, y luego al nivel de la narración misma. Al apropiarse de la palabra proponen su propia lectura de su historia⁶. Conectando abiertamente a su marido con la figura de Barba Azul, por ejemplo, la protagonista de Carter reduce a los dos al nivel de títere. En el momento de darle el golpe mortal, el marido se detiene, "la espada todavía alzada sobre su cabeza como en los tableaux mecánicos del Barba Azul que uno ve en las cajas de vidrio en las ferias" (Carter, 1981:40, mi traducción).

Como ya he indicado, siendo una de las historias más sangrientas de nuestro repertorio folklórico, el mito de Barba Azul requiere el elemento del rescate⁷. Las esposas asesinadas no recobran su vida, y el recuerdo de su tortura se mantiene vivo⁸. Pero la protagonista se salva, tiene que salvarse. Los agentes del rescate de la historia tradicional son los hermanos; pero en las tres versiones bajo consideración aquí, este agente también pertenece a la categoría de los débiles, los oprimidos. En *El piano*, son los maori, quienes no reconocen la distinción entre el arte y la vida, que al atacar al marido monstruoso destruyen el placer del público colonialista que se niega a ver la verdad detrás de la ficción del espectáculo. Interrumpen la violencia por ser buenos, por no poder soportar la injusticia; pero su intervención es inútil, contraproducente. No detiene la violencia que ocurre a su alrededor, ni la violencia imperialista de la cual son ellos mismos la víctima, ni la violencia doméstica que sufre la protagonista cuando el marido la ataca. En "La cámara sangrienta", fábula feminista, es la madre la que salva a su hija, con la ayuda del joven ciego templador de pianos, simbólicamente castrado, enamorado de la joven. En "La llave", la mujer del pañuelo blanco recupera la conciencia de la nación en nombre de sus hijos desaparecidos y en su función de madre, con su demanda de que los Barba Azul militares y paramilitares rindan cuentas por las atrocidades perpetradas por el estado en nombre de la nación. Tomar la palabra para denunciar representa un cambio profundo en las relaciones de poder. Significa reanimar los términos: decir las "madres" y ya no "locas" de la Plaza de Mayo; empieza a romper la mordaza de la dictadura que impide el discurso libre, lo cual es un paso esencial en recobrar una

⁶ Hay otros ejemplos. En su estudio seminal de la construcción del significado musical, la musicóloga feminista Susan McClary (1991) se identifica con la última mujer de Barba Azul en que une la curiosidad con la necesidad de contar su propia versión de la historia --aquí de la música occidental y cómo suprime lo femenino. Y la protagonista de "Bluebeard's Egg" de Margaret Atwood (1983) sigue un curso de literatura para la cual tiene que escribir su propia versión de la leyenda.

⁷ Véase Zipes (1994) sobre el cuento de hadas como mito.

⁸ En una versión de la leyenda, sin embargo, sí recobran la vida. Es la que relata Margaret Atwood en "Bluebeard's Egg." La narradora afirma que esta versión antecede a la de Perrault.

sociedad. A través de la importancia que Valenzuela les concede a las madres de la Plaza de Mayo en este cuento, se la concede a sí misma (entre otros) para tomar la palabra e inscribir una versión polémica de la historia reciente de su país. Hay que rehusar el discurso oficial - de la dictadura sangrienta, reconstituida benignamente como el "Proceso" por este mismo discurso.

Esta versión contradictoria de la historia sería imposible de escribir, sin embargo, sin el impulso hacia el conocimiento de la verdad. Las mujeres de Barba Azul, igual que las participantes de los seminarios y talleres de la protagonista de "La llave", tienen que aprender a saber. De todos los elementos de la historia original, el que más significado tiene para Valenzuela es la curiosidad que termina en la desobediencia y en el arte de narrar. No la nombra directamente al principio:

Confieso que me salvé gracias a esa virtud, como aprendí a llamarla aunque todos la llamaban feo vicio, y gracias a cierta capacidad deductiva que me permite ver a través de las trampas y hasta transmitir lo visto, lo comprendido (Valenzuela, 1993: 163).

Cuando pronuncia su nombre, "curiosidad", es para dotarla con el adjetivo "sagrada" (Valenzuela, 1993: 167).

Los talleres son, en realidad, talleres que enseñan la curiosidad y la desobediencia. El lector, igual que las participantes, aprende a través de la historia de Barba Azul que el mayor peligro que se corre es la ignorancia. La comodidad y hasta el lujo son falsos si en el palacio hay una cámara sangrienta, porque esa cámara lo afecta todo, y la mujer que cree que está exenta del ogro está equivocada. Hay que desobedecer, hay que delatar, hay que contar la historia desde el punto de vista de la víctima y la que sobrevive. La concientización es la única manera de sobrevivir, y la primera mentira que hay que desmentir es la del peligro del conocimiento. Valenzuela aquí contradice a Perrault y la tradición que lo respalda, reivindicando la curiosidad femenina.

Recordando el eslogan chileno de los años 80, "La democracia en el país y en la casa", la relación entre el abuso doméstico y el abuso estatal implícita en *El piano* (y menos fuerte aún, pero también presente en alguna medida en "La cámara sangrienta"), se lleva al primer plano en "La llave". La verdadera amenaza, el mal contra el cual hay que combatir es, entonces, la estructura misma erigida sobre la base de la autoridad masculinista abusiva, encarnizada en el aristócrata Barba Azul, en su papel de marido y como representante del estado autoritario, pero igualmente viva, vital y real en el estado abusivo mismo. Recomendemos la curiosidad y la desobediencia para combatirla.

Bibliografía

- Atwood, M.** (1983) *Bluebeard's Egg and Other Stories*. New York: Houghton Mifflin.
- Bettleheim, B.** (1977) *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* . New York: Random House.
- Bossard, E.** (1885) *Gilles de Rais, maréchal de France, dit Barbe-Bleue (1404-1440)*. Paris: H. Champion, citado en Röhrich, L. (1979) *Folktales and Reality* (trad. Peter Tokofsky). Bloomington: Indiana University Press.
- Carter, A.** (1979) "The Bloody Chamber," *The Bloody Chamber and Other Stories* London: Victor Gollancz, reimpr. Penguin, 1981.
- McClary, S.** (1991) *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* . Minneapolis: University of Minnesota Press .
- Campion, J.** (1993) *The Piano*.
- Propp, V.** (1974) *Las raíces históricas del cuento*, traducido por José Martín Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Tatar, M.** (1992) *Off With Their Heads!: Fairy Tales and the Culture of Childhood*. Princeton: Princeton University Press.
- Valenzuela, L.** (1993) "La llave", *Simetrías* . Buenos Aires: Sudamericana.
- Warner, M.** (1994) *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers* . New York: Farrar Strauss.
- Zipes, J.** (1994) *Fairy Tale as Myth/Myth as Fairytale* . Lexington: The University Press of Kentucky.