

La Cámara Sangrienta: Angela Carter y la Desacralización del Patriarcado.

Andrés Ibarra Cordero¹

Dentro del marco de una agenda post-estructuralista actual, tanto la crítica literaria como feminista han observado las cualidades “discursivas” del género al reflexionar en torno a nociones tradicionales de pensar el género con sus limitantes culturales, geográficas y políticas. Todo parece indicar que la academia le ganó la batalla a Walt Disney y a los medios de entretención que han perpetrado una fantasía colectiva de virtud y docilidad femenina. Teresa de Lauretis—quien hace poco visitara Chile— junto a otras teóricas feministas, refuerzan la idea de que el género vendría siendo una representación; un producto de varias tecnologías sociales, discursos institucionales, epistemologías y prácticas culturales. Tanto Lauretis como otras expertas distinguen las cualidades discursivas, reproductivas y performativas del género y al binomio femenino/masculino como algo previamente inscrito en la matrix prescriptiva de una heteronorma patriarcal y su respectiva desviación femenina (Lauretis, 1987).

Desde los albores de la crítica literaria feminista, muchas teóricas se preocuparon de interrogar la posición periférica que ocupaba la mujer dentro de textos y discursos que conforman el canon literario. En sus principios, la crítica se enfocó principalmente en la representación de lo femenino en textos canónicos escritos por autores hombres. *Sexual Politics* (1977) de Kate Millet es quizás la piedra fundacional dentro de esta rama del feminismo. En esta minuciosa investigación, Millet estudia el canon literario masculino y observa las formas en que la imagen femenina es subyugada a la autoridad patriarcal. Más tarde, el interés de la crítica feminista se desplazó al estudio de textos escritos por autoras mujeres, en un esfuerzo por descubrir una “nueva tradición”, una estética literaria de lo femenino. Dentro de lo que Elaine Showalter acuña como “ginocrítica”—un doble discurso que encarna tanto lo femenino como la cultura dominante— el objeto de estudio se desplazará al texto como experiencia de lo femenino. En *La loca del desván*, Sandra Gilbert y Susan Gubar ofrecen una hipótesis feminista sobre la influencia y la ansiedad en las escritoras de habla inglesa del siglo diecinueve (Gilbert y Gubar, 1979). Este extenso estudio fue pionero en

¹ Docente en lengua y literatura Inglesa. Master of Arts in Comparative Literature, King’s College London. Diplomado en Estética y Filosofía y Licenciado en Letras Inglesas, Pontificia Universidad Católica de Chile.

proponer modelos para entender las dinámicas que adoptó la escritura femenina frente a la autoridad y coerción masculina. Mientras muchas feministas estaban ocupadas tratando de rescatar una tradición femenina, la escritora inglesa Angela Carter, por otra parte, estaba empeñada en destruir una más antigua. Carter, fue una cuentista aguda, artífice de una narrativa radical que se atrevió a hacer un giro dramático dentro de un género literario que muchas habían percibido como patriarcal: los cuentos de hadas.

La escritura de Angela Carter se enmarca en un renovado contexto teórico, en donde la crítica feminista, ocupándose de evidenciar los múltiples valores patriarcales presentes en nuestra cultura, llevó a muchas escritoras a re-interpretar y re-escribir narraciones y relatos tradicionales. Muchos teóricos observaron la importancia de examinar un vasto repertorio de cuentos populares desde la perspectiva del feminismo, lo que implicó revisar aquellos paradigmas que afligen ciertas expectativas románticas y dispar ambigüedades psíquicas que afectan al género (Rowe, 1993). Desde su infancia, Carter se sumergió en las leyendas celtas, los romances medievales y el folclore popular de las islas británicas. Su colección de cuentos *La Cámara Sangrienta (The Bloody Chamber, 1979)*, se ha convertido—y con méritos—en un texto consolidado dentro del canon literario inglés. En ésta fascinante colección de relatos, Carter re-escribe cuentos de hadas tradicionales con el fin de desmitificar viejas imposiciones culturales que han fosilizado estereotipos de lo femenino.

La fascinación que generó el imaginario de Carter, obedece en parte a lo inclasificable y complejo de su ficción. La crítica Lorna Sage, por ejemplo, la describe como compleja ya que integra ideas propias del marxismo y un “feminismo radical” (1994, p. 3). Otros críticos como Linden Peach, argumentan que Carter escribe desde un “tercer espacio” más allá del pensamiento binario, cambiando nuestros marcos de referencia en torno a la identidad, el sexo y el género (Peach, 1998, p. 114). En general, los críticos han observado en Carter la compleja elaboración de una topografía feminista con tintes surrealistas y fantásticos. Siguiendo los postulados de las feministas francesas, se puede apreciar en Carter la interesante desarticulación de modelos psicoanalíticos de diferenciación sexual en la relación al sujeto/narrador con ese “otro” femenino. Muchos críticos han observado en Carter especial atención en el psicoanálisis, en lo que respecta al orden socio-simbólico, sobre el cual depende el lenguaje, su significado y la autoridad. En Lacan, el falo como significante de “la ley del padre”, garantiza razón y autoridad. Estar en posesión del falo simboliza estar en posesión del discurso imperante, generar significado y controlar el “otro”,

que escapa de lo simbólico (Gallop, 1988). Estos temas son abordados por la misma autora, quien observa: “ser el objeto de deseo es ser definido en términos pasivos, y morir en términos pasivos es igual a ser mutilado” (Carter, p. 76).

La re-escritura de Carter propone desbaratar cánones y reglas de comportamiento dictadas por la sociedad patriarcal. En este sentido, Carter usa la parodia como recurso literario, la que resulta subversiva y permite preservar el pasado, pero al mismo tiempo re-contextualizarlo, derrocando así el sujeto autoritario, y reinsertarlo ideológicamente renovado, en un nuevo sistema cultural. Así, la deconstrucción desmitificadora y paródica de cuentos de hadas constituyen en esta autora “uno de los principales mecanismos de la cultura para inculcar roles y comportamientos” (Rowe, p.210). La producción artística de Carter se traduce en una sutil revisión que ofrece “otro tipo de narración, otro lenguaje, y una nueva imagen femenina” (Billi, 1993, p. 213). Carter modifica aspectos tradicionales escribiendo cuentos que se basan precisamente en el desarrollo psicológico y sexual de la protagonista, que se transforma de mujer objeto a sujeto de representación, es decir, se convierte en protagonista de su propia sexualidad. Carter fue una convencida de que los cuentos de hadas juegan un papel importante en la maduración infantil, pero su contenido provoca efectos diferentes en niños y niñas puesto que crean en la conciencia de estos, “dependencia y una personalidad incierta y disociada, además de fijar unos modelos femeninos completamente devaluados y carentes de identidad y autonomía” (Billi, p. 217).

En el cuento homónimo, la “Cámara Sangrienta” la primera diferencia que podemos observar con respecto a los cuentos de hadas tradicionales es que la heroína habla en primera persona, es decir, es la narradora-protagonista de su propia experiencia. El típico “Érase una vez” desaparece, como también la figura autoritaria del protagonista masculino. En el cuento de Carter, el hombre aparece como una figura de muerte y no de salvación. En el momento en que la protagonista interpreta también el papel de narradora comenta y dirige la narración, de manera que el “yo” femenino de la narradora construye el texto como experiencia:

Me recuerdo despierta aquella noche, insomne en la litera del coche-cama, en un éxtasis delicioso, arrobador de loca efervescencia, la ardiente mejilla hundida en la impecable batista de la almohada y el batir frenético de mi corazón remendando el jadeo de los grandes pistones del tren, de ese tren que me llevaba lejos a través de la noche, lejos de París, lejos de la infancia, lejos de la casta y recoleta quietud del apartamento de mi madre, rumbo al inimaginable país del matrimonio (Carter, p. 9).

Cabe destacar el especial vínculo femenino que Carter refleja en su ficción. En el principio del cuento homónimo, ya se puede observar la complicidad que une a la protagonista con su madre, una relación diferente al tradicional enfrentamiento entre mujeres presentado en muchos cuentos de hadas: “la cooperación entre mujeres es frecuentemente propuesta por muchas re/escrituras como alternativa al arquetipo de la rivalidad femenina” (Irigaray, p. 103). La representación de una relación amorosa y positiva entre madre e hija, y, más en general, entre mujeres, demuestra el intento de Carter de denunciar como esta relación ha sido desatendida y considerada desdeñable por el pensamiento patriarcal, que ha intentado siempre representar a las mujeres en una recíproca y desventajosa rivalidad. El recurso a este profundo vínculo entre la protagonista y su madre por parte de Carter representa un vehículo de transformación y subversión que supone la desmitificación de la represión cultural entre madre e hija.

Carter también representa al matrimonio no como una simple ceremonia individual, sino un rito, un performance colectivo que celebra la exaltación de la mujer que asimila su papel doméstico de esposa y madre. La desconfianza de la sexualidad femenina es uno de los tópicos presentes en nuestra cultura, que vaticina todo tipo de males si la sexualidad queda libremente en manos de las mujeres, puesto que “el orden social considera la sexualidad como un peligro y causa de desórdenes, por ejemplo de la ruptura de los matrimonios” (Von Franz, 1998, p. 37). En este sentido la falta de una apropiada descripción de la sexualidad femenina ha ignorado la corporalidad de la mujer. Como observa Luce Irigaray, en las sociedades occidentales, la sexualidad femenina siempre ha sido descrita como defectuosa y obligada a estar relacionada con la masculina para poder expresarse en toda su entereza, de manera que nunca ha podido poseer una especificidad autónoma (1985, p. 56).

En “La Cámara Sangrienta”, el matrimonio es el motivo por el cual la protagonista deja su familia, su hogar y sus proyectos para el futuro. Al principio no se entiende si la heroína adquiere experiencia al pasar el tiempo, o si es consciente desde el principio de los sacrificios que le esperan. Después del matrimonio, la protagonista define su nueva situación como un “exilio”, reconociendo que ya sospechaba cual sería su nueva condición de mujer casada. De ese modo Carter invierte el mensaje que los cuentos tradicionales transmiten a las jóvenes, es decir “una alarmante profecía que el matrimonio es un encantamiento que las protegerá contra las desagradables realidades afuera del reino doméstico, garantizándoles la felicidad eterna” (Rowe,

p. 220). Tras haber contraído matrimonio con el misterioso Márquez, la protagonista reflexiona con amargo pesar: “Al matrimonio, al exilio; lo sentí, lo supe: supe que de ahora en más siempre estaría sola” (p. 15)

Existe en Carter un intento de retratar la sutil construcción de la identidad femenina: un proceso de culturización que convierte a la niña en la mujer aleccionada del sistema patriarcal. Por ello, todo los cuentos toman como punto de partida el momento crítico en este adoctrinamiento, “el despertar sexual, el descubrimiento del propio deseo, el inicio de la dinámica sujeto/objeto” (García Domínguez, 2004, p. 11). Para la autora fue urgente poner fin a la representación de la mujer por parte del imaginario masculino, que se refleja claramente en muchas heroínas que representan polos opuestos, porque, o son malvadas y merecen un castigo ejemplar o son dóciles y sumisas e interiorizan el papel establecido por la tradición patriarcal, que las quiere insertas en el espacio doméstico.

Carter hace de los cuentos no solo armas discursivas, sino prácticas de desobediencia sexual y civil que nos muestra que mientras tengamos cuerpos sexuados, perseverar en la sumisión social nunca será una alternativa válida. La narrativa de la autora refleja no solo las jerarquías del género, sino también de diferentes modelos de deconstrucción masculina, que toman varios formatos femeninos. La imagen arquetípica de la joven heroína femenina, que es asociada a la inocencia y la pureza, en Carter frecuentemente revela inclinaciones sexuales desviadas o simplemente resulta ser —para asombro del lector—bastante desinhibida. En el cuento homónimo, Carter revela haber usado el “contenido implícito propio de los cuentos de hadas” y que ese contenido resulta ser de una “fuerte violencia sexual” (Sheets, 1998, p. 96). Esta inusual alteración de la desviación hacia lo femenino es de hecho una estrategia para derrumbar nociones esencialistas del género y la posibilidad de ironizar sobre estas construcciones discursivas.

La narrativa de Carter no sólo fue una respuesta a la objetivación de la mujer como objeto sexual masculino, sino también a la separación de la sexualidad femenina de una supuesta función reproductiva. Las heroínas de Carter son conscientes de su propio despertar sexual y tienen permitido obtener tanto placer sexual como los hombres han tenido por generaciones. En “La Cámara Sangrienta”, el carácter erótico es recurrente a lo largo de todo el cuento, como se puede observar, por ejemplo, en la descripción que hace la heroína sobre la impaciencia por la espera de

su primera experiencia sexual: “Cómo podría pasar las largas horas a la luz del mar hasta que mi marido me llevara a la cama . . . Nada que atrajera la atención de una recién casada en espera de su primer abrazo” (pp. 20-21) La exhibición de la sexualidad de la protagonista es sin duda una de las llaves de lectura de la reelaboración de Carter, está relacionada directamente con la utilización de la primera persona en la narración, y la unión entre Eros y Logos, que supone la conquista de un espacio ajeno ocupado desde tradicionalmente por el sujeto masculino.

Carter también causo polémica dentro de la crítica feminista al afirmar que el Marqués de Sade “pone la pornografía al servicio de la mujer, o quizás, la envistió de una ideología no adversa a la mujer” (Carter, 1979, p. 37). El perverso Marqués del cuento homónimo—inspirado en el propio Marqués de Sade— revela sus verdaderas intenciones en el acto sexual en donde él muestra su verdadera personalidad de “pornógrafo y vicioso”, de libertino perverso que ha elegido a una mujer joven e inocente como víctima. De este modo, la unión sexual que semeja a una violación se representa en un clima de desenmascarado sadismo, celebrado por la multitud de espejos que adornan la habitación:

Quiso que me pusiera la gargantilla, esa joya de familia heredada de una mujer que había escapado al cadalso. Con dedos trémulos me la abroché al cuello. Estaba fría como el hielo, y me estremecí. Él enroscó mis cabellos en una sogá y los apartó de mis hombros para poder besarme mejor la pelusilla del cuello, debajo de las orejas; esa caricia me hizo temblar. Y besó también los ardientes rubies. Los besó antes de besarme la boca.

Extasiado, entonó:

– Sólo guarda de su atuendo / su sonora pedrería. Una docena de maridos empalaron a una docena de esposas mientras allá afuera, en el aire vacío, las gaviotas graznaban columpiándose en trapecios invisibles

(pp. 22-23).

Además de simbolizar la inclinación narcisista del perverso marido, la presencia de espejos evoca a la transformación del sujeto tal como la considera Lacan, es decir como una fase necesaria para la identificación del individuo (Palmer, 1971, p.21). La imagen del cuerpo femenino, que los espejos reflejan al momento del acto sexual, presenta la toma de conciencia por parte de la heroína sobre su propia corporalidad, la revelación de un nuevo sujeto sexuado, que tiene como peculiaridad una continua búsqueda y renovación de la propia identidad.

Las propuestas de Carter son siempre metafóricas. Las estrategias literarias detrás de sus cuentos sugieren que el autoritarismo patriarcal y las perversiones sexuales no son propiedades solo de lo masculino. El final del cuento “La Cámara Sangrienta”, es revelador. El perverso Marqués deja una marca impregnada en la frente de la heroína/victima. Ella se siente aliviada de que su amante no pueda verla, “no por miedo a su repulsión, ya que se que él me ve claramente desde su corazón sino porque la marca revela mi vergüenza” (p. 41). Esto nos lleva a preguntarnos: ¿Qué la hace sentirse avergonzada? ¿Es acaso su propia sexualidad y complicidad con el marqués? La supuesta inocencia y pasividad femenina es puesta en duda, frente a la figura del Marqués, la heroína confiesa que “no le tenía miedo a él, sino a mí misma. Me sentía re-nacida en el reflejo de sus ojos, re-nacida en formas poco familiares” (p. 20). Todo parece indicar, que si bien la heroína escapa del Marqués, ella puede ver reflejado en él sus propios deseos sexuales ó su adoctrinamiento con el patriarcado.

En su tiempo la publicación de *La Camara Sangrienta* le significó a Carter ataques provenientes de diferentes sectores, que la catalogaron como alguien para quien “nada es sagrado”—que irónicamente será el título de una colección de ensayos que ella publicaría más tarde—. El interés de Carter por la figura de Sade generó críticas incluso dentro del feminismo que consideraba que la narrativa de Carter “perpetúa imágenes opresoras patriarcales” (García Domínguez, p.1). Sin embargo, la crítica actual parece ser unánime al reconocer sus meritos por su gran capacidad de analizar las imágenes opresoras, evidenciar su androcentrismo y ofrecer alternativas liberadoras a partir de ellas. Carter fue pionera la realizar un proyecto escritural que ofrece nuevas formas de subjetividad, que nos liberan de las estructuras totalizadoras de la economía patriarcal, rechazando sus formas individualizadoras. Los cuentos de *La Cámara Sangrienta* están impregnados de la convicción que la naturaleza humana, la sexualidad y el género no son inmutables. Muchos de los cuentos de Carter dan vida a increíbles metamorfosis. La heroína del cuento homónimo, es una virgen que está destinada a la inmolación, sin embargo ella cambia el curso de la narrativa, y termina escapando su destino.

Tras la desobediencia y el descubrimiento de los horribles asesinatos cometidos por su marido, es la fuerza de la madre de la heroína la que le permite no aterrorizarse y adentrarse en la cámara sangrienta: “El espíritu de mi madre me impulsaba a seguir, a internarme en ese lugar horrendo poseída por un éxtasis frío, resuelta a saber lo peor” (p. 36). Después de haber abandonado la habitación prohibida, la protagonista toma conciencia de haber hecho lo que su marido se

esperaba que hiciera, atormentándose por no haber comprendido lo que la infernal mente del hombre había planeado:

Estaba segura de haber actuado exactamente como él deseaba que lo hiciera. ¿Acaso no me había comprado para eso? Me habían inducido arteramente a traicionarme, a entregarme, indefensa, a esa oscuridad insondable cuya fuente me había sentido compelida a buscar en su ausencia, y ahora, ahora que yo me había enfrentado a esa realidad velada de su persona, de ese ser que sólo en presencia de sus propias atrocidades cobraba vida, debía pagar el precio de mi nueva sabiduría. El secreto de la caja de Pandora; pero él, él mismo me había entregado la caja, sabiendo que yo debía conocer el secreto. (p. 44).

Carter también consigue subvertir la obvia exaltación de los símbolos sexuales masculinos, como la llave o la espada: en su versión, la primera se convierte en un instrumento de encarcelamiento y la segunda en un arma letal que lleva a la destrucción y a la muerte, ya que las precedentes mujeres del Márquez habían sido decapitadas.

Donde la autora cambia la versión de Perrault de forma más evidente es al final del cuento, ya que “el papel del heroico liberador es reservado a una mujer, que afirma, en su figura de madre, la ininterrumpida línea de la solidaridad y de la relación femenina” (Billi, p. 219). La heroína no será rescatada por unos hombres, como sucede en la versión de Perrault sino por su propia madre, que llega en el momento justo y matará al Marqués, montando un caballo alquilado, elemento que evidencia un ulterior cambio irónico y paródico:

Yo eché una mirada última, desesperada desde la ventana y, cual un milagro, vi un caballo y un jinete galopando a una velocidad vertiginosa por el camino de acceso, aunque las olas rompían ahora a la altura de las cernejas del caballo. Una mujer, la negra falda arrezagada hasta la cintura para poder cabalgar briosa y veloz, una frenética, magnífica amazona con crespones de viuda. (p.49).

Al final la protagonista se casará con el ciego afinador de pianos, el misterioso personaje que afinaba el instrumento que ella tocaba y al cual había confesado la existencia de la cámara secreta. Esta figura masculina, que sustituirá al marido asesino, no aparecía en las versiones tradicionales del cuento y parece sugerir una nueva subjetividad masculina más ligada a la pasividad, que contrasta con la figura del Márquez. Detrás de este epílogo, que podría parecer un modo simplista de volver al tradicional esquema con el que finalizan los cuentos de hadas clásicos —“Y vivieron

felices por siempre”—, se esconde quizás la búsqueda de un significado más metafórico: el hombre ciego no la puede mirar, dominar ni controlar, de manera que el desequilibrio de poder que generalmente caracteriza la relación entre el binomio hombre/mujer puede ser derrocado de forma metafórica.

La narrativa de Angela Carter es, sin duda, un proyecto de emancipación erótica, que derrumba jerarquías, prejuicios y la hipocresía en torno al género. La colección de cuentos, *La Cámara Sangrienta*, constituye una secuencia de gran imaginación erótica, sexualidades emancipadas y prácticas feminista. Así, Carter logró resucitar el cuento de hadas y revestirlo con una fuerte crítica discursiva, siendo pionera en crear una narrativa carnalesca donde la fluidez del género permite trucos, metamorfosis y performance. La bibliografía de Carter no solo de-construye estereotipos del género sino que también descompone relaciones de poder y dominio propias del sistema patriarcal. Esta escritora inglesa fue adelantada al explorar muchas de las preocupaciones que nos atañen hasta nuestros días: el miedo al placer no catalogado, la lucha contra la censura sexual, y la performance como herramienta emancipadora y discursiva en torno al género. En suma, la narrativa de Angela Carter negocia una trayectoria crítica dentro del feminismo que osciló entre una subjetividad de la experiencia femenina y el reconocimiento post-estructuralista que la identidad y la sexualidad son discursivas, tanto como social y culturalmente determinadas, y a la vez visualiza un proyecto literario que navega hacia la emancipación femenina marcada por una heterogeneidad de cuerpos e identidades sexuales. Así, Carter nos recuerda que los cuentos son mundanos, son parte de un mundo social, de la vida humana y de momentos históricos en los que se sitúan y se interpretan.

Referencias Bibliográficas

- Billi, M. (1993). *Il testo riflesso: la parodia nel romanzo inglese*. Napoli: Liguori.
- Carter, Angela. (1979). *La Cámara Sangrienta y otros cuentos*. Barcelona: Minotauro.
- Carter, Angela. (1979). *The Sadeian Woman: and the ideology of pornography*. New York: Penguin.
- Carter, Angela. (1998). "Notes from the Front Line". In Lindsay Tucker (Ed.), *Critical Essays on Angela Carter*. New York: G.K. Hall.
- De Lauretis, Teresa. (1987). *Technologies of Gender: essays on theory, film, and fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- García Domínguez, A. M. (2004). "Un experimento en imágenes: 'El rey Elfo' de Angela Carter" *El Cuento en Red*: 1-11. <http://www.Cuentoenred.org/cer/numeros/no-10/pdfs/er-10-5-garcia.pdf>.
- Gallop, Jane. (1988). *Thinking Through the Body*. New York: Columbia University Press.
- Gilbert M., Sandra and Susan Gubar. (1979). *The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Have: Yale University Press.
- Irigaray, Luce. (1985). *This Sex which is not one*, traducción de Gillian C. Gill. Ithaca: Cornell University Press.
- Katsavos, A. (1994). "An Interview with Angela Carter" (pp. 11-17) en *Review of Contemporary Fiction* 14.3
- Millet, Kate. (1977). *Sexual Politics*. London: Virago.
- Palmer, J. M. (1971). *Jacques Lacan: lo simbólico y lo imaginario*. Buenos Aires: Proteo.
- Peach, Linden. (1998). *Angela Carter*. New York: St Martin's Press.
- Rowe, K.E. (1993). "Feminism and Fairy Tales" en Zipes, J., *Don't be on the prince:*

- contemporary feminist fairy tales in North America and England*. Aldershot: Scolar Press.
- Sage, Lorna. (1994). *Angela Carter*. London: Northcote House.
- Sheets, R.A. (1998). "Pornography, Fairy Tales, and Feminism: Anela Carter's 'The Bloody Chamber'", en Lindsey Tucker (Ed.), *Critical Essays on Angela Carter* (pp. 96-118). New York: G.K. Hall & Co.
- Von Franz, M. L. (1998). *Il femminile nella fiaba*. Torino: Bollati Boringhieri.