

## **Traducción como (per)versión: La Bella Durmiente según Angela Carter**

Gemma López Sánchez, Universitat de Barcelona

La peculiar colección de cuentos titulada *La cámara sangrienta y otros cuentos* que la escritora de origen inglés Angela Carter escribió en 1979 ha sido objeto de estudio por parte de las más variadas escuelas académicas, desde el feminismo al psicoanálisis, pasando por el postestructuralismo. Sin embargo, en contadas ocasiones se ha considerado *La cámara sangrienta* como una ‘traducción’ de los cuentos populares originales cuyas versiones –o perversiones– nos presenta el texto de Carter. Efectivamente, en sus siempre personales interpretaciones de estos cuentos, la escritora revisa el material que ofrecen las historias de antaño (“La bella y la bestia” y “La caperucita roja”, entre otras) a la vez que subraya sus mecanismos perversos a través del uso de elementos propios de la literatura fantástica, como el vampiro y el hombre lobo. La intención del presente artículo es arrojar luz sobre las posibilidades que el texto de Angela Carter ofrece al leerse como traducción de un original, estableciendo un legítimo vínculo entre éste y otra traducción (esta vez, en el sentido más estricto de la palabra): la de los cuentos de Charles Perrault que Carter llevó a cabo del original en francés y que puede considerarse como antecedente a la colección objeto de estudio del presente artículo. Como paradigma, se toma el cuento “La Dama de la Casa del Amor” dentro de la recopilación de Angela Carter, una versión contemporánea de la famosa Bella Durmiente tamizada por el espíritu subversivo de la autora, que reintroduce en la historia original elementos perversos ‘higienizados’ en su momento por el racionalista Perrault.

I

*La cámara sangrienta* no escatima en elementos fantásticos, como toda colección de cuentos de hadas que se precie. En “El licántropo”, por citar un ejemplo, la otrora comedia y juiciosa abuela de Caperucita Roja resulta ser un ente a medio camino entre lo humano y lo animal transformándose, en esta

versión literaria, en el licántropo que da título a la historia. Otro licántropo, cargado de las connotaciones sexuales que se censuraron en su antecesor, el Lobo, amenaza a la Lolita-Caperucita de “En compañía de lobos”, un cuento que tuvo su propia traducción a la gran pantalla a través de la película que en 1984 dirigiera el director irlandés Neil Jordan. Tan interesante como el Lobo es la propia Caperucita del cuento quien, lejos de sentirse atemorizada por su contrincante, decide seducirlo – amansarlo- y colonizar junto a él no ya la casa de la abuela, sino la propia cama de la mujer. En “La Dama de la Casa del Amor”, los intereses de la autora se articulan en relación a la traducción/interpretación del cuento popular “La Bella Durmiente” a través de un filtro cuanto menos original. Una vez pasada por el tamiz feminista y postestructuralista de Carter, el cuento ofrece al lector la transformación de la otrora pasiva protagonista del cuento original en una decadente, siniestra y joven vampiro involucrada en una constante y obsesiva necesidad de satisfacer su sed de sangre.

El lector de cuentos de hadas tradicionales podría encontrarse inicialmente sorprendido ante las escasas similitudes que estas traducciones mantienen con los cuentos originales. Sin embargo, el objetivo de la colección de Angela Carter no era el de ofrecer simples versiones, ni siquiera el de efectuar reescrituras de éstas sino, en palabras de la autora, “to extract the latent content from the traditional stories and to use it as the beginning of new stories” (Haffenden 1984: 36). Así pues, la intencionalidad aquí se enmarca en la traducción de los contenidos latentes de las historias originales a través del filtro que concede la perversión de los mismos para ofrecer, así, nuevas historias con sus consiguientes nuevos temas.

Aplicar el concepto de traducción en un texto de semejante calibre puede parecer inconveniente, especialmente si se tiene en cuenta que fue la misma Angela Carter quien, en 1978, llevara a cabo una traducción –esta vez en el más estricto sentido de la palabra- de los cuentos de Charles Perrault, que se tituló *The Fairy Tales of Charles Perrault*, enfatizando así la autoría del escritor del siglo XVII. Las ocasiones en las que la crítica ha vinculado este texto directamente a *La cámara sangrienta* han sido escasas, por

no decir inexistentes, aún cuando ambos se publicaron con tan sólo un año de diferencia en la Gran Bretaña, lo que apoyaría una tesis de continuidad entre ambos, al menos a nivel temporal. Sin embargo, tal y como prueba la cita anterior, parece obvio que la autora conocía bien el material sobre el cuál estaba trabajando, por lo que podría argumentarse que las transformaciones de los originales que ofrece en su propia colección serían posibles sólo si se tiene en cuenta el concepto de ‘reciclaje’ de un material con el que ella misma se habría familiarizado a través de la exhausta traducción anterior.

Existen elementos a nivel estructural que vinculan de manera más o menos obvia ambos textos. En efecto, al leer *La cámara sangrienta* lo que sorprende, precisamente, es descubrir unos cuentos tan transformados a nivel de contenido dentro de un marco formal tan fiel al original. Si abogamos por argumentar que Carter propone una desconstrucción del texto original a través de sus perversas traducciones, lo que asombra al lector es que esta empresa pueda ser llevada a cabo a través del respeto al tono y estilo que destilan los cuentos de Perrault. Tal vez sea esto debido a lo que arguye la propia traductora en su introducción a los cuentos, cuando comenta que el estilo de Perrault se caracteriza por ser una preconización al Racionalismo, con una concreción narrativa superlativa marcada por la precisión del lenguaje, la ironía y –tal vez paradójicamente tratándose de cuentos de hadas– el realismo. Un estilo tan definido, tan conveniente, sea tal vez difícil de evitar, incluso en una traducción perversa como la que lleva a cabo la autora. En sus propios cuentos es también el estilo lo que nos sobrecoge, ese uso del lenguaje tan afín a una prosa que Perrault popularizó en el siglo XVII.

Así como el estilo de Carter es irónicamente próximo al de sus propias traducciones de Perrault, también lo son los contenidos latentes de sus cuentos. En la introducción a la traducción de 1978, la autora nos mantiene siempre alerta en cuanto a la audiencia a la que su antecesor quería acceder; una audiencia compuesta por un público eminentemente femenino y pre-púber, al que había que advertir de los supuestos peligros del despertar sexual. La mejor manera de hacer llegar el mensaje, según Perrault, era ‘higienizar’ las historias, despojándolas de

cualquier tipo de sub-texto sexual, de ahí su estilo conciso y profundamente racional, que facilita la versión decorosa y moral que fácilmente podía circular en el siglo XVII. El decoro y la moralidad, sin embargo, ya no son del todo necesarios tres siglos más tarde, cuando Carter nos ofrece sus propias traducciones de la traducción, llevando a sus lectores y lectoras por distintos derroteros. En un acto de rescate similar a los que tanta popularidad suelen tener en el universo de los cuentos de hadas, Carter rescata a las Caperucitas y Bellas Durmientes de manos del viejo Perrault para hacerlas vivir historias nuevas que traerán consigo nuevas experiencias. Los contenidos, sin embargo, siguen ahí, aunque bajo máscaras contemporáneas. Podría, así, inferirse que la traducción que de Perrault hace Carter un año antes de publicar su propia colección se muestra nítidamente presente a lo largo de ésta, imbuyéndola de elementos y estilo, transformándola en una suerte de continuación de ese trabajo anterior. Ocho son las traducciones de cuentos de Perrault que ofrece Carter en su compilación, con un “Barbazul” que ha sufrido algunos cambios a nivel argumental, un “Gato con botas” que revive el espíritu carnavalesco de su antecesor, tres interpretaciones que toman el cuento de “La Caperucita Roja” como base argumental y, finalmente, una “Bella durmiente” que, como se verá a continuación, experimenta su sueño profundo de manera un tanto postmoderna.

## II

La interpretación del cuento de la Bella Durmiente a través del prisma del vampirismo se nos presenta inicialmente como una labor de gran valentía. La traducción perversa del cuento original ofrece a los lectores una historia innovadora en la que se articulan temas relacionados con la naturaleza del sadismo y el sacrificio, latentes en el relato original, pero censurados por la pluma moralista de Perrault. Para empezar, la propuesta de un vampiro en versión femenina se ofrece inicialmente como una traducción subversiva de la representación tradicional de esta figura en la literatura fantástica. Sin embargo, Barbara Creed asegura en su estudio *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993), que la versión más tradicionalista del mito de Drácula es,

en si misma, profundamente ambigua a nivel sexual. El personaje de Drácula se feminiza a través de descripciones como “a sensual, elegant, aristocratic figure who wears a black satin cloak [and] speaks with a seductive accent” (1993: 63). Por otra parte, el estudio de Raymond T. McNally, *Dracula Was a Woman: In Search of the Blood Countess of Transylvania* (1985), aporta pruebas del hecho que el Drácula de Bram Stoker (probablemente, el más conocido por el público) no se basaba en un personaje masculino como se ha venido argumentando, sino en la condesa de Transilvania, Elisabeth Bathory.

Tanto si el Drácula de Stoker era una mujer como si la figura del vampiro es en general ambigua, bien es cierto que el personaje del vampiro se ha asociado tradicionalmente a dinámicas relacionadas con la seducción y el sacrificio. Después de todo, tal y como recalca Creed, “[the] vampire is the sexual initiator *par excellence*” (1993: 65), por lo que encontrar analogías de caracterización en femenino en la literatura pronto se transforma en una ardua tarea. El cine de terror, sin embargo, demuestra que la feminización del vampiro tuvo su momento álgido precisamente en los 70, aun cuando la caracterización se basaba en el uso de ingredientes lésbicos, perpetuando así la figura femenina como víctima del sacrificio (Creed 1993: 59).<sup>1</sup>

La Bella Durmiente que traduce Angela Carter es, sin lugar a dudas, bella y durmiente, de una belleza que se vuelve “deforme” en su perfección y se impregna, así, de un elemento grotesco:

She is so beautiful she is unnatural; her beauty is an abnormality, a deformity, for none of her features exhibit any of those touching imperfections that reconcile us to the imperfection of the human condition. Her beauty is a symptom of her disorder, of her soullessness. (Carter 1979: 94).

Lo grotesco de la belleza de la protagonista se asocia en el cuento a descripciones de corte gótico que se consolidan a través

---

<sup>1</sup> Es este un fenómeno que Creed conecta con el Movimiento de Liberación de la mujer ya que, en ciertos ámbitos, se relacionó con un modelo de sexualidad femenina más agresiva (1993: 59).

de constituyentes propios de la literatura fantástica, como el “antique bridal gown” (1979: 93) que lleva puesto la protagonista y la atmósfera general de decadencia que conforma su entorno:

The walls of her bedroom are hung with black satin, embroidered with tears of pearl. At the room’s four corners are funerary urns and bowls which emit slumbrous, pungent fumes of incense. In the centre is an elaborate catafalque, in ebony, surrounded by long candles in enormous silver candlesticks. In a white lace *négligé* stained a little with blood, the Countess climbs up on her catafalque at dawn each morning and lies down in an open coffin. (1979: 94).

Tal vez por ser una representación grotesca y, como tal, estar más allá de los límites de lo que tradicionalmente se conoce como ‘normalidad’, el personaje principal se inscribe exclusivamente en una economía fuera de lo que se ha dado en denominar el Simbólico. Al igual que su antecesora, la protagonista es una suerte de Bella Durmiente que habita su propio Imaginario, su peculiar limbo de ensoñación.

En este no-estado en el que se encuentra la Condesa del cuento, las referencias a imágenes que producen la sensación de un vacío en la subjetividad son numerosas. La apertura del cuento nos remite a un espejo roto que no refleja presencia alguna (1979: 93). El motivo del espejo junto con la curiosa imposibilidad de reflejarse en él posiciona al vampiro en el reino de lo que no es humano, transformándose, así en una figura que Julia Kristeva relaciona con ‘lo abyecto’. Según Kristeva, la abyección es el recurso mediante el cual las sociedades humanas, el Simbólico por así decirlo, intentan “separat[e] out the human from the non-human and the fully constituted subject from the partially formed subject” (1993: 8). Para Kristeva, sin embargo, lo realmente amenazador de lo abyecto es que reside en el sujeto: “one has the impression that it is not only an external menace but that it may menace us from inside. So it is a desire for separation, for becoming autonomous and also the feeling of an impossibility of doing so” (Kristeva en Baruch & Serrano 1988: 135-136).

Lo abyecto, así, representa una peligrosa amenaza para lo que denominamos ‘humano’, ya que demuestra de manera sutil

que las fronteras que separan lo ‘humano’ de lo ‘no humano’ no son, en ningún caso, sólidas y, por ello, tal vez tengan similitudes para con las que separan el sueño de la vigilia. La amenazadora ‘otredad’ de lo abyecto se basa en su ambigüedad al ocupar un espacio intermedio (Kristeva 1980: 69) de duermevela. Lo que nos amenaza merece ser purgado para que el cuerpo pueda, de este modo, ocupar el espacio que le pertenece dentro del Simbólico (1993: 9). Cualquier secreción del cuerpo puede ser considerada una abyección pero es la sangre la que, paradójicamente y según las palabras de Kristeva, mantiene un estatus de fascinación como el sitio más propicio para la expresión de lo abyecto (Kristeva en Creed 1993: 59).

La sangre en la narrativa vampírica tiene un valor semántico incalculable por tratarse de una secreción del cuerpo humano que está marcada por obvias connotaciones sexuales. Por este motivo, Barbara Creed argumenta que el mito vampírico podría entenderse como un “rite of passage which is used to explain the phenomenon of menarche, or the first menstruation, in young girls” (1993: 63). En este aspecto la traducción que del mito de la Bella Durmiente hace Angela Carter conecta irremediabilmente con el cuento original.

En el cuento de Charles Perrault, “La Belle au bois dormant”, la princesa cae en un profundo sueño tras el metafórico incidente del pinchazo de la aguja y el derramamiento de la primera sangre. En su popular estudio *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1976), el psicólogo Bruno Bettelheim argumenta que el presunto mensaje oculto encerrado en “La bella durmiente” se articula en relación a este incidente: “Overcome by the experience of sudden bleeding, the princess falls into a long sleep, protected against all suitors -i.e. premature sexual encounters- by an impenetrable wall of thorns” (Bettelheim 1976: 233). Es única y exclusivamente cuando la transformación se ha completado y la protagonista es ya una mujer adulta que se le permitirá aceptar los avances sexuales del Príncipe a través del beso regenerador. Es por eso que Bettelheim concluye que el cuento intenta comunicar a las jóvenes que la menstruación no es más que una bendición, “a blessing in disguise” (1976: 235), que de manera mágica,

transformará a la niña en “the incarnation of perfect femininity” (1976: 236).

En la traducción del cuento que nos ofrece Carter la protagonista sangra cuando se corta con un cristal roto y la sangre que fluye, la suya propia, ejerce una peculiar fascinación (1979:106), pues es ésta la primera vez que la vislumbra. Mientras que en el original de Perrault este incidente marcaba el comienzo del sueño profundo protector de la feminidad, la traducción de Carter toma otros derroteros cuando el hombre joven que iba a ser objeto de sacrificio decide lamer la herida, en una clara perversión del momento en el que el Príncipe besa los labios de la Bella que duerme. Esta social demostración de afecto por parte del inocente muchacho pone en marcha un mecanismo mediante el cual la protagonista del cuento siente por primera vez el dolor del sentimiento humano (1979: 106). La resurrección de la protagonista, el despertar del limbo, significa también su entrada en el Simbólico y, como no podría ser de otra forma, su incipiente muerte en la que, tal vez paradójicamente, parece más humana que nunca: “[in] death, she looked far older, less beautiful and so, for the first time, fully human” (1979: 107).

Parece que incluso las traducciones de los cuentos de hadas no puedan escapar de la fascinación de que el héroe siga rescatando a la princesa de su limbo, pero no es este el caso aquí o, por lo menos, no de forma absoluta. Desde las primeras líneas, el cuento le repite una pregunta al lector a modo de mantra: “Can a bird sing only the song it knows or can it learn a new song?” (1979: 93); en otras palabras, ¿es posible escapar de la propia naturaleza o somos esclavos de nuestras propias narrativas personales? La voz intermitente de la protagonista parece tener respuesta a esta pregunta, aunque ésta venga en forma de una nueva pregunta muy acorde con los cuentos de hadas: “could love free me from the shadows?” (1979: 100). Efectivamente, en el universo narrativo creado por los cuentos de hadas que incluso una traducción perversa de los mismos debe respetar, al parecer, ¿sigue siendo el amor la única salvación? En un acto de repetición del beso que el Príncipe ofrece a la Bella Durmiente como rescate del limbo, el joven del cuento de Carter besa la herida de la Condesa, bebe su sangre en un acto de exorcismo que, dentro de



la economía vampírica, tiene el poder de transformarla en un sujeto del Simbólico, lo que significa su propia extinción.

### III

El espíritu subversivo de Angela Carter la lleva a reintroducir en la historia original de Perrault aquellos elementos perversos ‘higienizados’ en su momento por el escritor racionalista del siglo XVII. Una vez pasada por el tamiz de la traducción perversa, “La dama de la casa del amor” propone una moraleja acorde con el siglo XX, el contexto cultural en el que fue escrita. A través de su cuento, Carter invita a las mujeres a matar a la princesa dormida que ancestralmente se ha relacionado con la femineidad para poder así acceder al estado de sujetos agentes y plenamente conscientes dentro del Simbólico. La sangre, el sacrificio, el limbo de la ensoñación se transforman en poderosos elementos narrativos que permiten el despertar a un nuevo tipo de vida más consciente y, sobretodo, más autónoma, alejado de la abyección cultural a la que la mujer ha estado tradicionalmente sometida.

Con este ejercicio literario, Carter no sólo demuestra que todas las historias pueden ser rescatadas y puestas al beneficio de nuevos lectores y lectoras, sino que el diálogo inter-semiótico que se establece al visitar textos antiguos y traducirlos para el nuevo público revitaliza la historia original, dejando entrever los elementos que en su momento fueron purgados por motivos culturales o sociales. La Bella Durmiente de Perrault, pues, es tan víctima del exorcismo literario por parte de la traducción de Carter como la propia protagonista del cuento de ésta, en una pirueta metaliteraria que promueve la relectura y el diálogo e inaugura nuevas vías de debate dentro del marco de la traducción inter-semiótica.

### Obras citadas

- Baruch, Elaine Hoffman. & Serrano, Lucienne Juliette. (eds.). (1988). "Interview with Julia Kristeva". *Women Analyze Women*. New York: New York University Press.
- Bettleheim, Bruno (1976). *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. Harmondsworth: Penguin.
- Carter, Angela. (trad.). (1978). *Fairy Tales of Charles Perrault*. London: Avon Publishers, Ltd.
- Carter, Angela (1979). *The Bloody Chamber and Other Stories*. Harmondsworth: Penguin.
- Creed, Barbara (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London & New York: Routledge.
- Haffenden, John (1984). "Magical Mannerist: An Interview with Angela Carter". *The Literary Review*. Noviembre 10/1.
- Kristeva, Julia (1980). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.
- McNally, Raymond T. (1985). *Dracula Was a Woman: In Search of the Blood Countess of Transylvania*. London: Hamlyn.
- Perrault, Charles (1993). *The Complete Fairy Tales of Charles Perrault*. New York: Clarion Books.