

RECREACIONES DE BARBA AZUL EN LENGUA FRANCESA (French Versions of Bluebeard)

Eduardo Aceituno Martínez*
Universidad de Granada

Abstract: The French versions of the story of the evil Bluebeard and his curious wife are striking in their artistic value and diversity. This paper focuses on six recreations we have decided to highlight for their notable literary merit; these include three opera libretti (*Raoul Barbe-Bleue* by Michel-Jean Sedaine, *Barbe-bleue* by Henri Meilhac and Ludovic Halévy, *Ariane et Barbe-bleue* by Maurice Maeterlinck), a tale (*Les Sept Femmes de la Barbe-bleue* by Anatole France) and two recently published novels (*Barbe bleue* by Amélie Nothomb and *Les Sangs* by Audrée Wilhelmy). Both the variety of the topics and the multiple portraits of the main character emphasise the talent of the writers in question, as well as the possibilities offered by recreation.

Keywords: Bluebeard; Charles Perrault; French literature; French opera; Contemporary literature.

Resumen: Las variaciones de la historia del malvado Barba Azul y de su indiscreta esposa en la tradición francesa sorprenden por su calidad y su diversidad. Nuestro análisis se centra en seis recreaciones que hemos querido destacar por su notable valor literario, que incluyen tres libretos de ópera (*Raoul Barbe-Bleue* de Michel-Jean Sedaine, *Barbe-bleue* de Henri Meilhac y Ludovic Halévy, *Ariane et Barbe-bleue* de Maurice Maeterlinck), un relato corto (*Les Sept Femmes de la Barbe-bleue* de Anatole France) y dos novelas recientes (*Barbe bleue* de Amélie Nothomb y *Les Sangs* de Audrée Wilhelmy). La variedad de temas tratados y las múltiples caracterizaciones del personaje principal ponen de relieve el talento de los mencionados escritores, así como las posibilidades que ofrece la recreación.

Palabras clave: Barba Azul; Charles Perrault; Literatura francesa; Ópera francesa; Literatura contemporánea.

* **Dirección para correspondencia:** Eduardo Aceituno Martínez. Departamento de Filología Francesa. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. 18071 - Granada (eaceitunom@ugr.es)

La historia de Barba Azul, bien conocida, ha dado lugar a tal cantidad de recreaciones que diversos críticos se han propuesto en los últimos años analizar el recorrido histórico de las variaciones del cuento de Perrault. Así, Casie E. Hermansson lleva a cabo en *Bluebeard : A Reader's Guide to the English Tradition* (2009) una minuciosa recopilación de todas las recreaciones de Barba Azul en lengua inglesa, abarcando un sinfín de disciplinas (desde los distintos géneros literarios hasta las películas o series de televisión más recientes). Por su parte, Griselda Pollock y Victoria Anderson han editado *Bluebeard's Legacy : Death and Secrets from Bartok to Hitchcock* (2009), en el que se estudia una selección de obras escogidas, otorgando a las películas un lugar preponderante. En el presente artículo, hemos optado también por un análisis selectivo de ciertas obras escritas en lengua francesa e inspiradas en el personaje de Perrault. Nuestro propósito es poner de manifiesto los muy diversos procedimientos empleados por los autores para conferir a sus recreaciones riqueza y originalidad. En la mayor parte de los casos, se trata de escritos un tanto olvidados a pesar de su enorme calidad, que no está de más reivindicar con este trabajo. Además, nuestro estudio abarca dos interesantes novelas de reciente publicación: *Les Sangs* (2013) de la escritora canadiense Audrée Wilhelmy y *Barbe bleue* (2012) de la belga Amélie Nothomb.

La ópera es, no obstante, el género que mejor ha sabido aprovechar las posibilidades de recreación que ofrece el cuento de Perrault. El esquematismo de dicho cuento y la extraordinaria concentración de elementos sugestivos han sido explotados por algunos de los mejores libretistas franceses, dando lugar a destacadas óperas que todavía hoy se recuerdan y se representan. Aunque el éxito de las tres óperas que nos disponemos a estudiar radica tanto en el plano musical como en el texto, nuestro análisis se centrará en este último componente.

Habrá que esperar casi un siglo para que, en 1789, el tándem formado por el compositor André Grétry y el libretista Michel-Jean Sedaine decidan emprender la primera adaptación del cuento de Perrault, publicado en 1697. Esta iniciativa da como resultado la ópera *Raoul Barbe-Bleue*, comedia en tres actos. En parte, tal vez, por ser la primera recreación; en parte porque la originalidad no constituye aún un valor tanpreciado como lo será a raíz del romanticismo, el libreto de Sedaine es la obra más fiel al cuento original de todas las que recoge este estudio.

Sedaine mantiene esencialmente la secuencia de la acción ideada por Perrault. La historia se desarrolla en tiempos remotos. Una joven inocente y hermosa, Isaure, se casa con Raoul, un noble rico y siniestro, que prohíbe a su mujer penetrar en una sala cerrada con llave en su ausencia. Ella, sin embargo, no puede resistirse y penetra en la sala prohibida, donde descubre los cadáveres de las anteriores esposas. Cuando Raoul regresa y descubre la falta de Isaure (debido a una mancha reveladora en la llave), se dispone a asesinarla, pero unos caballeros intervienen a tiempo y acaban con Raoul. El final feliz culmina con la boda de Isaure y su enamorado, Vergi. Así pues, se conserva en gran medida la trama original. Asimismo, reaparece el tema de la curiosidad y sus consecuencias indeseables, y Raoul Barbe-Bleue sigue encarnando la clásica figura del “malvado” sin alma.

No obstante, a pesar de todos estos aspectos relacionados con la creación de Perrault, las innovaciones del texto de Sedaine no son menos numerosas e interesantes. Al tratarse de un género diferente, el libretista opta por introducir ciertas variaciones necesarias. Con ello no nos referimos tanto a las modificaciones formales inherentes al género (texto dialogado, canciones, división en actos...), sino sobre todo a recursos relacionados con la acción y la temática de la obra, destinados a mantener en vilo al espectador, a captar su interés y su atención a lo largo de la representación. Acabamos de mencionar a la pareja de enamorados, Isaure y Vergi, cuya relación amorosa contribuye a conformar la trama de la ópera, desde el idilio inicial hasta la unión definitiva, pasando por una dramática separación. Isaure se enfrenta a un dilema crítico al comienzo de la ópera, en el momento en que el inmensamente rico Raoul pide su mano: como la Chimène de Corneille, debe elegir entre su amor por Vergi y el honor de su familia (ya que tanto Vergi como Isaure son nobles sin fortuna). Al final, Isaure se casa con Raoul, fascinada por su riqueza, tal y como ella misma reconocerá avergonzada más adelante: “Oui c’est ma vanité, / C’est l’amour de la parure, / Qui fit mon infidélité” (Sedaine 1935: 15).

Además de las peripecias que viven los dos enamorados, otros elementos adecuan la historia a la ópera y, más concretamente, al género de la comedia. Por ejemplo, Vergi acude providencialmente al castillo de Raoul, justo a tiempo para ayudar a Isaure, pero lo hace travestido, disfrazado de la hermana de Isaure (personaje que, como en el cuento de Perrault, logrará que los dos hermanos de Isaure acudan al rescate). Para colmo, Raoul se muestra sensible a la belleza del Vergi travestido. Por otra parte, las debilidades de Isaure resultan al mismo tiempo dramáticas y cómicas. A pesar de estar enamorada de Vergi, no duda en alejarse de él precipitadamente de forma reiterada: primero, seducida por la riqueza; más tarde, incapaz de contener su curiosidad por la habitación prohibida.

Al igual que las pasiones y flaquezas de Isaure la convierten en un personaje complejo y profundamente humano, el propio Raoul evoluciona respecto a su modelo y se “humaniza” en cierta medida, como indica de hecho su nuevo apelativo. Aunque siga siendo cruel y sanguinario, al menos se explica su comportamiento como una obsesión por poner a prueba a sus mujeres, motivada por una profecía que anuncia que la curiosidad de su mujer provocará su muerte. Los elementos fantásticos, como la barba azul o la llave mágica, han desaparecido. Raoul intenta incluso presentarse a sí mismo como víctima, insistiendo en la traición de Isaure: «Je voulais te rendre heureuse, / T’offrir et mes biens et mon cœur ; / Ma destinée est bien affreuse, / On m’a prêté tout mon malheur» (Sedaine 1935: 16). Sin embargo, al final de la ópera, Vergi hace ver que Isaure ha sido víctima de las artimañas de Raoul, de manera que éste queda retratado como un perverso criminal. El coro lo califica de “tyran exécration”, de “monstre abominable” (Sedaine 1935: 18).

Se desvanece así la moraleja en torno al tema de la indiscreción. Ni la “naissance”, ni la “éducation” de Isaure impiden que ésta sucumba a la curiosidad, considerada en esta obra como un rasgo inherente a la naturaleza humana y, por ello, excusable.

Si Sedaine y Grétry tienen el mérito de haber sido los primeros en intuir las posibilidades que ofrecía el cuento de Perrault en el ámbito operístico, la ópera *Barbe bleue* (1866) del compositor Jacques Offenbach puede ser considerada como la primera gran obra maestra inspirada en el personaje homónimo, la cual cosecha un éxito clamoroso de crítica y de público en el París de la época. Buena parte del mérito de dicho triunfo recae en el trabajo de los libretistas, el célebre tándem formado por Henri Meilhac y Ludovic Halévy, cuyo talento brilla también en otras óperas como *La Belle Hélène* (1864) del mismo Offenbach o *Carmen* (1875) de Bizet.

El libreto de Meilhac y Halévy es una recreación del cuento original enormemente transgresora. En este sentido, se puede decir que su obra constituye un punto de inflexión, ya que, a partir de este momento, los escritores darán rienda suelta a su imaginación y romperán con el significado original en casi todas las recreaciones posteriores de *La Barbe bleue*. Primará la voluntad de alejarse del planteamiento inicial concebido por Perrault y de abordar temas diferentes, a diferencia de lo que acabamos de ver en *Raoul Barbe-Bleue*. Conviene matizar, eso sí, que Sedaine ha marcado el camino a seguir: Meilhac y Halévy renuncian como él a cualquier elemento fantástico, además de incluir también una historia de amor entre dos personajes que sufren mil reveses hasta el feliz reencuentro final.

Mientras que Sedaine administra los elementos cómicos con cuentagotas, Meilhac y Halévy recurren a ellos hasta tal punto que cabe preguntarse si, por momentos, no estamos ante un pastiche de la comedia clásica (algo que encaja bien dentro del género ideado por Offenbach, la *opéra bouffe*, que hace burla de todo). Prueba de ello es la acumulación de situaciones rocambolescas: el descubrimiento de que Fleurette, que vive entre pastores, es en realidad una princesa que fue abandonada en un cesto cuando era niña; Saphir, el pastor de quien Fleurette está enamorada, resulta ser también en realidad un príncipe; dos falsas muertes se suceden en escena; el gran señor de Barbe-bleue, más poderoso que el propio rey, se casa con Boulette, la campesina más tosca del lugar... Aunque tal vez la idea más hilarante sea el paralelismo inverosímil que se va revelando progresivamente entre el rey y Barbe-bleue, que encargan una serie de asesinatos (Barbe-bleue pretende deshacerse de sus esposas; el rey, de ciertos nobles de quienes desconfía) a sus respectivos hombres de confianza, los cuales desobedecen en secreto y mantienen a las víctimas a salvo, escondidas. Nobles perseguidos y esposas de Barbe-bleue acabarán contrayendo matrimonio: siete bodas simultáneas que llevan el típico final de comedia a una simpática exageración. El propio coro se permite comentar al respecto (y la ironía de los autores no es muy sutil): “*Idée heureuse, / Ingénieuse ! / C’est original / Et moral !*” (Meilhac; Halévy 1867: 128).

Al mismo tiempo, esta ópera es una sátira que no deja títere con cabeza, ensañándose especialmente con el personaje del rey Bobèche. “*Et qui donc jugera le roi?*” (Meilhac; Halévy 1867: 110), se pregunta un personaje, lamentándose de que el peso de la justicia no pueda caer sobre un rey asesino. Para justificar estos crímenes, que obedecen a su mero capricho, el monarca no tiene reparos en aludir a la razón de Estado. Tanto él como el señor de Barbe-bleue muestran una carencia absoluta de remordimientos, que contrasta brutalmente con su preocupación por el qué dirán, por salvar las apariencias.

La crítica mordaz de los libretistas se extiende a toda la corte y a los gobernantes (y, por extensión, a los mandatarios reales del Segundo Imperio francés), como evidencian, por ejemplo, las significativas palabras de un conde: “C’est en ne sachant jamais où j’allais moi-même que je suis arrivé à conduire les autres” (Meilhac; Halévy 1867: 116).

Un último aspecto que pone de relieve la ruptura del libreto respecto a su fuente de inspiración es la supresión del tema central del cuento de Perrault. Las esposas del nuevo Barbe-bleue no sufren las consecuencias de ningún exceso de curiosidad. Si Barbe-bleue quiere acabar con ellas es simplemente debido a su propia naturaleza; en concreto, por su libertinaje incorregible, como él mismo reconoce: “Que mon unique pensée / Est de la voir remplacée / Celle que j’adorais tant” (Meilhac; Halévy 1867: 31). De ahí que su macabro lema sea: «toujours veuf et jamais veuf» (Meilhac; Halévy 1867: 73). Esta pulsión fatal lo lleva a comportarse como el clásico Barba Azul, es decir, como un asesino insensible y sin escrúpulos, cuya filosofía recuerda a la de Don Juan: «le ciel, c’est mon affaire» (Meilhac; Halévy 1867: 80); «Vive le plaisir ! / La seule sagesse / Est de s’esbaudir ! / L’amour, c’est la vie ! / La vie est un bal !» (Meilhac; Halévy 1867: 102).

En 1907, se estrena la ópera *Ariane et Barbe-bleue*, del compositor Paul Dukas. El texto está tomado de un drama del poeta belga Maurice Maeterlinck, “quien concibió directamente su obra como un libreto operístico” (Menéndez 2013: 400). Prosiguiendo con la tradición iniciada por Sedaine y sobre todo por el dúo Meilhac-Halévy, Maeterlinck crea una historia original y le confiere un sentido completamente diferente al concebido por Perrault. Desde el comienzo de la obra se aprecia incluso una voluntad de subversión frente a la moraleja del cuentista francés.

La última esposa de Barbe-bleue, Ariane, acapara todo el protagonismo en esta ópera. De hecho, las intervenciones de Barbe-bleue se limitan a ciertas réplicas breves al final del primer acto. Tal vez la principal originalidad de esta recreación sea la personalidad de esta última mujer de Barba Azul, que pasa de ser una víctima imprudente en todas las obras anteriores a encarnar aquí la ejemplaridad, el heroísmo. Las habitaciones repletas de piedras preciosas no tientan a Ariane, que carece por tanto de las debilidades que muestra la Isaure de Sedaine. Tampoco hay en Ariane ni rastro de la ingenuidad que caracteriza tanto a la esposa en el cuento de Perrault como a Boulette en la ópera de Offenbach. Por el contrario, en la primera escena de la ópera de Dukas, los campesinos advierten a Ariane del peligro que la aguarda si se instala en la morada del sanguinario Barbe-bleue. Así pues, plenamente consciente del riesgo que corre, Ariane toma la decisión de establecerse en el temible castillo. La aparente temeridad de Ariane se debe a su deseo de desvelar por fin el secreto que esconde el castillo de Barbe-bleue. Como ocurre en el cuento de Perrault, la curiosidad irreprimible de la mujer la lleva a poner en peligro su propia vida; la diferencia reside en que, al contrario que Perrault, Ariane reivindica esta curiosidad como algo legítimo. Es ella quien defiende con decisión su derecho a conocer a su marido y quien se declara ofendida por las ocultaciones de éste: “Je pourrai pardonner lorsque je saurai tout” (Maeterlinck 1907: 17).

Ariane no tarda en descubrir que Barbe-bleue no ha asesinado a sus anteriores mujeres, sino que éstas permanecen encerradas en las profundidades tenebrosas del cas-

tillo. Ariane consigue liberarlas a pesar de su resistencia inicial, pero finalmente no logra convencerlas de que abandonen el castillo. Sólo ella se marcha, mientras las otras cuatro mujeres deciden quedarse cuidando a un Barbe-bleue malherido, como consecuencia de una agresión de los indignados campesinos.

Vemos, pues, que la actitud de Ariane contrasta radicalmente con la de las otras esposas, en esta ópera cargada de simbolismo. No es mera curiosidad lo que empuja a la protagonista a meterse en la boca del lobo. Ariane aparece como una precursora que trata de devolver la alegría y las ganas de vivir a unas mujeres sometidas, humilladas, víctimas sobre todo del miedo a esa libertad que les propone la heroína. Ésta última encarna el símbolo de una misión inacabada: al final de la obra, Ariane anuncia que se dirige “là-bas, où l’on m’attend encore...” (Maeterlinck 1907: 51). El poeta belga convierte así la historia de Barba Azul en una alegoría que vehicula un mensaje feminista adelantado a su tiempo, llamando a la mujer a emanciparse, tanto física como emocionalmente, del hombre autoritario y cruel.

Por otra parte, ciertas recreaciones de Barba Azul en prosa merecen también reconocimiento por su gran calidad. La primera muestra relevante la constituye el fascinante relato de Anatole France *Les Sept Femmes de la Barbe-bleue* (1909). Tal vez lo que más caracteriza a esta recreación en particular son las referencias directas al cuento de Perrault. El narrador afirma que la lectura de este cuento le ha empujado a documentarse con el fin de averiguar quién fue el personaje histórico real que inspiró a Perrault. Le mueve la sospecha de que la versión de Perrault no se ajusta a la realidad, dada su inverosimilitud en lo que respecta al carácter del protagonista: “on voulait trop me faire croire à la cruauté de cet homme pour ne pas m’en faire douter” (France 1921: 6). Así pues, el narrador no cree en la crueldad desmedida de Barba Azul, que no concuerda con su “connaissance de la nature humaine” (France 1921: 7). La dimensión lúdica del relato de Anatole France se aprecia así desde la primera página, al otorgar al Perrault autor de cuentos fantásticos unas absurdas pretensiones de cronista. El propio narrador juega con esa confusión entre ficción y realidad y declara que se dispone a relatar los hechos tal y como ocurrieron realmente, oponiendo la “vérité froide et nue” (France 1921: 7) a las calumnias divulgadas previamente. Sobra decir que se trata de una intención falsa: Anatole France despliega en este relato de ficción una imaginación desbordante.

El escritor se afana en revertir minuciosamente cada componente del cuento original, en especial todo lo que se refiere a la naturaleza de los diferentes personajes que intervienen en él. Bernard de Montragoux, el personaje histórico “real” que habría inspirado la leyenda de Barba Azul, es en realidad un hombre guapo, afable, inofensivo, enamorado de sus sucesivas mujeres y, sobre todo, de una timidez incorregible: “les dames exerçaient sur lui un invincible attrait et lui faisaient une peur insurmontable. Il les craignait” (France 1921: 12). La explicación a la leyenda de su barba azul es que “les joues fraîchement rasées ont des reflets d’azur” (France 1921: 11); aunque el escritor, irónicamente, no se atreve a poner en cuestión el carácter mágico de la famosa llave del cuento. En definitiva, el narrador reivindica la inocencia de Montragoux, que habría

sido víctima de una conspiración. El “petit cabinet” donde, según Perrault, el asesino esconde los cuerpos de sus esposas, consiste por el contrario en una estancia con frescos en los que aparecen representadas “princesas desgraciadas” y con baldosas resplandecientes de color púrpura.

Otra originalidad del relato de Anatole France es, como indica el título, la inclusión de la historia detallada de los siete matrimonios consecutivos. En todos ellos, Montragoux aparece retratado como una pobre víctima, condenada al infortunio precisamente por su naturaleza virtuosa y por su amor incondicional hacia sus esposas. Su primera mujer, acostumbrada a recorrer el mundo, le abandona por aburrimiento; la segunda mujer es una alcohólica que sufre delirios y que termina ahogándose; la tercera es fea, ambiciosa, vanidosa y muere de ictericia; la cuarta, maliciosa, lo engaña reiteradamente hasta que es asesinada en la cámara de las “princesas desgraciadas” por uno de sus amantes; la quinta lo engaña también, en su caso por pura inocencia, hasta que la rapta un monje; la sexta no se acuesta con él y lo obliga a solicitar la nulidad matrimonial.

La historia del séptimo y último matrimonio retoma los sucesos relatados por Perrault, transfigurándolos en la línea del relato. El bueno de Montragoux tiene que sufrir que se instalen en su castillo no sólo Jeanne, su mujer, sino también la madre de ésta, una embaucadora de mucho cuidado; sus hermanos, que son unos bribones crueles y libertinos; e incluso su amante. Como en el cuento de Perrault, Montragoux tiene que partir de viaje, pero tan sólo recomienda a Jeanne no entrar en el “petit cabinet”, por ser un lugar más bien funesto. Anatole France motiva de forma cómica la impaciencia de Jeanne por entrar en dicha sala: allí la está esperando su amante. En esa misma estancia, Jeanne planea con todo el clan familiar el asesinato de Montragoux, con el objetivo de apropiarse de sus riquezas; algo que llevarán efectivamente a cabo al regreso del pobre marido. De ese modo, el final del relato se asimila al final del cuento de Perrault; claro que, en este caso, la muerte de Barba Azul y la feliz boda de Jeanne con su amante adquieren un significado completamente distinto. Se trata de una historia que contradice brutalmente las intuiciones optimistas que expresaba el narrador al inicio del relato: incapaz de creer en una crueldad tan salvaje como la del Barba Azul de Perrault, el narrador termina relatando al lector un brutal suceso en el que todos los personajes, salvo Montragoux, se caracterizan por una perfidia inhumana (y que el lector reconoce al instante como profundamente humana).

Para terminar, algo que hace especialmente pertinente este estudio de las recreaciones de Barba Azul en lengua francesa es la publicación reciente de dos novelas contemporáneas que vuelven a inspirarse en el cuento de Perrault; ambas celebradas por los lectores y por la crítica. Estas dos novelas demuestran que la historia de Barba Azul está lejos de quedar olvidada y obsoleta. Todo lo contrario: su carácter de “mito moderno” parece consagrarse en nuestros días, en un momento en que, curiosamente, el recurso a la mitología clásica en literatura sigue más bien la tendencia opuesta. Una vez más se pone de manifiesto que la historia original concebida por Perrault no cesa de excitar la imaginación de escritores de todas las épocas, constituyendo así una fuente inagotable de nuevas significaciones.

La primera de las dos novelas contemporáneas que merecen nuestra atención es *Les Sangs* (2013), de la escritora quebequense Audrée Wilhelmy. La obra ha sido reeditada por la prestigiosa editorial Grasset y ha cosechado un gran reconocimiento (ganadora del Prix Sade; finalista de los premios Prix littéraire France-Québec y Prix des libraires du Québec), máxime teniendo en cuenta que se trata de la segunda novela de esta joven promesa de la literatura canadiense.

En esta novela, Audrée Wilhelmy retoma la historia de Perrault seleccionando tan sólo algunos elementos vagamente evocadores del relato primitivo. En particular, ambas obras tienen en común el desenlace fatal que conlleva una y otra vez el encuentro entre el personaje protagonista, Féléor, y sus sucesivas mujeres. Sin embargo, aunque la acción de la novela tenga lugar en una época incierta y el acaudalado protagonista habite en una mansión enorme y misteriosa, *Les Sangs* es, de las obras que analizamos en el presente trabajo, la que más se aleja del cuento original.

Prueba de ello es que la escritora canadiense no pretende en absoluto actualizar el tema que interesaba a Perrault: la curiosidad irreprimible. En *Les Sangs*, el origen del drama es la pasión amorosa, el deseo llevado al extremo. De hecho, una particularidad de esta novela es que apenas puede hablarse de conflicto entre los personajes. La trama no sólo no se articula en torno a un choque de intereses, como en el caso de Perrault, sino todo lo contrario, ya que los intereses de Féléor y de sus amantes confluyen. Sin embargo, la unión amorosa alcanza siempre un clímax siniestro, mortal, macabro, al que ni él ni ellas oponen la menor resistencia. Se trata de una visión trágica del amor, que aparece retratado insistentemente como el encuentro intenso y fatal entre un sádico y una masoquista, entre un hombre movido por su afán de dominación y una mujer que se abandona a él obstinadamente, hasta las últimas consecuencias. Así pues, a diferencia de *La Barbe-bleue*, en *Les Sangs* el dramatismo no reside en la discordia que enfrenta al hombre y sus amantes, sino más bien en la conciencia lúcida de los personajes femeninos respecto a su propio proceso de sumisión y autodestrucción, del que dejan constancia por escrito.

No obstante, conviene señalar también ciertos nexos con el género cultivado por Perrault, directamente relacionados con los elementos que la autora ha decidido rescatar del cuento original. Ya nos hemos referido a la vaguedad espacio-temporal, a lo que se añade el carácter unidimensional de los personajes. Féléor es un conquistador despiadado, que termina destruyendo todo cuanto ha amado. Sus mujeres son víctimas del abandono estremecedor al que se dejan llevar, de manera que sus historias se revelan múltiples variaciones de un mismo motivo: Mercredi fantasea con explorar los caminos del sometimiento que le ha desvelado la lectura de Sade; Constance se aniquila a sí misma consumiendo extrañas sustancias al hacer el amor, con el pretexto de confeccionar un “tratado de botánica erótica”; Abigaëlle sólo encuentra satisfacción en el dolor físico provocado por la danza, cuyos movimientos reproducirá para Féléor; Frida se deja arrastrar a una dejadez depresiva, asqueada de su propio cuerpo ajado por la edad y los embarazos; a Phélie le fascina sentirse en peligro, saber que Féléor va a acabar asesinándola; Lottä es presa de una locura heredada de su madre, “morte d’avoir trop

cru en une fatalité qui n’existait pas”, “morte d’imagination” (Wilhelmy 2015: 148); Marie se obsesiona por encarnar a las mujeres que la han precedido, hasta que Féléor la confunde con ellas y la estrangula.

Dicho esto, es importante precisar que la construcción de los personajes a partir del único aspecto de su naturaleza que determina por completo su vida y su muerte, no le resta profundidad y violencia a este sobrecogedor análisis de las pasiones humanas. De hecho, el carácter unidimensional de Féléor y las atrocidades que comete no impiden que el personaje posea un relieve humano del que carece en gran medida el Barba Azul original. El egoísmo cruel y la indiferencia del protagonista hacen pensar inevitablemente en los preceptos del libertinaje, en la liberación de los instintos primarios. Conviene, pues, reparar en el Don Juan o en el Valmont que quedan retratados a través de las simbólicas tendencias asesinas de este nuevo Barba Azul.

Lo mismo ocurre con los personajes femeninos de *Les Sangs*, que van a la deriva: sus debilidades, sueños, manías, obsesiones, son nítidos reflejos de fantasmas bien arraigados en nuestra mente. La temática de las mujeres condenadas a la perdición, por amor a un hombre sanguinario, emparenta esta novela con el libreto de Maeterlinck. Ambos comparten, además, el recurso al simbolismo. No obstante, Audrée Wilhelmy prescinde de la intención moral, ofreciendo en su lugar, como objeto de interés, un escabroso análisis de ciertos misterios del alma humana, una imaginación fecunda, un estilo cuidado, una atmósfera a medio camino entre el realismo y la fantasía. Todo ello complementado por otros rasgos habituales en la narrativa contemporánea, como el tema de la sexualidad, la crudeza de las imágenes, o la estructura fragmentaria con alternancia de narradores.

En definitiva, podríamos tomar este caso como ejemplo del procedimiento que se aplica con más frecuencia al reinterpretar un mito en la literatura actual: el escritor hace que coexistan un extremo distanciamiento respecto al mito (por ejemplo, a través de una trama original y más compleja, de una temática completamente diferente a la original...) y determinados detalles puntuales a modo de alusión a la fuente de inspiración. El hecho de que la innovación prevalezca sobre la reelaboración de elementos previos no es de extrañar si se tiene en cuenta el valor que se otorga a la originalidad en el panorama literario actual (y en el arte contemporáneo en general).

Esta fórmula la encontramos también en la última obra que nos disponemos a analizar en este trabajo. Se trata de la novela *Barbe bleue* (2012) de Amélie Nothomb. La escritora sustituye al clásico Barba Azul y a su última esposa por dos personajes que se conocen en el París de nuestros días: un noble español, don Elemirio, y una joven belga, Saturnine, que acude a una entrevista para poder optar al alquiler de una habitación en el espléndido piso del español. Todas las anteriores compañeras de piso de don Elemirio han desaparecido, lo que no impide que acuda a la entrevista un buen número de mujeres deseosas de sucederlas; mujeres que, a diferencia de Saturnine, conocen la macabra historia de don Elemirio y parecen seducidas, precisamente, por lo tenebroso del personaje. Estos personajes femeninos atraídos por el miedo, por la funesta reputación del hombre, recuerdan a las mujeres retratadas por Maeterlinck y Wilhelmy en

sus respectivas obras. Saturnine, la joven finalmente designada por don Elemirio, marca distancias respecto a ellas: «Sans doute existe-t-il, chez la plupart des femmes, une forme de masochisme. Combien de femmes ai-je vues succomber à l'attrance de pervers répugnants ?» (Nothomb 2014: 40).

Al margen de esta coincidencia, Amélie Nothomb estructura desde el inicio la trama a partir de los mismos elementos esenciales que dispone Perrault en su cuento: don Elemirio prohíbe a su nueva compañera de piso el acceso a una habitación en la que, tal y como Saturnine intuye, se encuentran los cuerpos sin vida de sus predecesoras. La inverosimilitud de semejante situación, la concisión en la narración y la personalidad un tanto grotesca y extrema de los dos protagonistas mantienen siempre la novela al límite del cuento fantástico y simbólico, algo que confirma la última frase del libro: “À l'instant précis où don Elemirio mourut, Saturnine se changea en or” (Nothomb 2014: 125).

El suspense y la tensión residen, por lo tanto, en un planteamiento similar al del cuento de Perrault: Saturnine deberá luchar contra sus deseos de averiguar lo que se oculta en la “habitación oscura”. Una prueba cuya legitimidad dará lugar a discusiones entre los dos personajes. Se confrontan así dos visiones contrapuestas que aparecían ya esbozadas en el libreto de Sedaine. Saturnine concibe el reto como una trampa infame que revela las peores intenciones de este nuevo Barba Azul en relación a sus mujeres: “J'imagine votre plaisir sadique à les punir ensuite” (Nothomb 2014: 33). Don Elemirio, en cambio, defiende la existencia de la habitación oscura como una prueba de confianza en la otra persona, como un secreto íntimo al que tiene derecho y que no merece ser traicionado (parecidos argumentos a los que esgrimía el “tirano” Raoul en el libreto de Sedaine). Sin embargo, a diferencia de Sedaine, quien despacha la posible ambigüedad con una acusación tajante que deja en evidencia al malvado Raoul, Amélie Nothomb parece romper una lanza por su siniestro personaje, o al menos evita retratarlo como un mero psicópata.

La escritora belga profundiza en la moraleja del cuento original, pero lo hace asociando la indiscreción con un tema no tratado por Perrault: el amor. Si Perrault se limita a advertir sobre las consecuencias que puede acarrear una curiosidad excesiva, la novela de Amélie Nothomb se centra en una situación particular; trata de la transgresión del espacio reservado a la intimidad en la vida de pareja. Así, sin alejarse demasiado de un conflicto ya insinuado por Perrault y por Sedaine, Amélie Nothomb consigue dotar a su personaje de una complejidad psicológica de la que carecen sus dos antecesores, unos sádicos desalmados. La escritora logra así lo que parecía imposible: reunir en un mismo personaje al clásico asesino de mujeres y a un Barba Azul original, que resulta incluso convincente y conmovedor en su defensa del respeto a los secretos ajenos. Para muestra, sus palabras: «L'amour est une question de foi. La foi est une question de risque. Je ne pouvais pas supprimer ce risque. [...] Preuve suprême d'estime. L'amour suppose l'estime» (Nothomb 2014: 54).

BIBLIOGRAFÍA

- FRANCE, Anatole (1921): *Les Sept Femmes de la Barbe-bleue et autres contes merveilleux*. París: Calmann-Lévy.
- HERMANSSON, Casie E. (2009): *Bluebeard: A Reader's Guide to the English Tradition*. Jackson: University Press of Mississippi.
- MAETERLINCK, Maurice (1907): *Ariane et Barbe-bleue*. Bruselas: Paul Lacomblez.
- MEILHAC, Henri; HALÉVY, Ludovic (1867): *Barbe-bleue*. París: Michel Lévy.
- MENÉNDEZ TORRELLAS, Gabriel (2013): *Historia de la ópera*. Madrid: Akal.
- NOTHOMB, Amélie (2014): *Barbe bleue*. París: Albin Michel.
- PERRAULT, Charles (1981): *Contes de Perrault*. París: Garnier.
- POLLOCK, Griselda; ANDERSON, Victoria (eds.) (2009): *Bluebeard's Legacy : Death and Secrets from Bartok to Hitchcock*. Londres; Nueva York: I. B. Tauris.
- SEDAINE, Michel-Jean (1935): *Raoul Barbe-Bleue*. Leipzig; Bruselas: Breitkopf et Haertel.
- WILHELMY, Audrée (2015): *Les Sangs*. París: Grasset.

PERFIL ACADÉMICO Y PROFESIONAL

Eduardo Aceituno es Profesor Interino en el Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Granada. Ha cursado el Grado en Estudios Franceses en dicha Universidad y el Máster en Estudios Franceses y Francófonos en la UNED. Actualmente prepara una Tesis Doctoral sobre el escritor Marcel Aymé.

Fecha de recepción del artículo: 15-5-2016

Fecha de aceptación del artículo: 31-5-2016