

## Dos visiones opuestas del mito de Barba Azul: Gustave Doré y Cindy Sherman

María Ángeles Baños Gil<sup>1</sup>

Recibido: 16 de febrero de 2018 / Aceptado: 12 de agosto de 2018

**Resumen.** En 1862 Gustave Doré ilustra el cuento de Barba Azul para la recopilación de cuentos realizada por Perrault, un relato didáctico dirigido por el discurso patriarcal. En 1985 Cindy Sherman hace la interpretación según la versión de los hermanos Grimm publicada como Fitcher's Bird (1992). Sherman da un giro al relato y rompe el hechizo que oculta la realidad.

La base teórica parte de la crítica de Jacques Rancière quien nos invita a ser espectadores activos para reconocer el viraje ético de la estética y la política, y de Jack Zipes, interesado en la fantasía y la magia de estos relatos, y cómo a través de ellos, se ha potenciado la ignorancia, lo que Rancière llama «la máquina óptica que forma las miradas en la ilusión y en la pasividad»<sup>2</sup>. Asimismo, teóricas feministas como Amelia Valcárcel o Iris Marion Young, son una ayuda indispensable para revalidar la crítica hacia la sociedad machista.

**Palabras clave:** Ética, estética, viraje, responsabilidad, cuento de hadas, hechizo.

### The Blue Beard myth from two opposite views: Gustave Doré and Cindy Sherman

**Abstract.** In 1862, Gustave Doré illustrated the story of Blue Beard for Perrault's compilation, a didactic story by the patriarchal discourse. In 1985 Cindy Sherman makes the interpretation according to the version of the Brothers Grimm published as Fitcher's Bird (1992). Sherman turns the story around and breaks the spell that hides reality.

The theoretical basis is based on the criticism of Jacques Rancière who invites us to be active spectators to recognize the ethical turn of aesthetics and politics, and Jack Zipes, interested in the fantasy and magic of these stories, and how through they have fostered ignorance, what Rancière calls "the optical machine that forms the looks in illusion and in passivity"<sup>2</sup>. Likewise, feminist theorists such as Amelia Valcárcel or Iris Marion Young, are an indispensable aid to ratify the criticism of a chauvinist society.

**Key words:** Ethic, esthetic, turn, responsibility, fairy tale, spell.

**Sumario.** 1. Introducción. 1.1. Barba Azul y la culpa. 1.2. Fitcher. 1.3. La entrega de llaves. 2. El reconocimiento. 2.1. Responsabilidad y justicia social. 2.2. El fragmento y la imaginación. 3. Conclusión.

**Cómo citar:** Baños Gil, M. A. (2018) Dos visiones opuestas del mito de Barba Azul: Gustave Doré y Cindy Sherman, en *Anales de Historia de Historia del Arte* vol. 28 (2018), 281-296.

### 1. Introducción

La formación de la personalidad es un proceso largo y sensible iniciado en la infancia. La dificultad para descubrir la realidad en los diferentes tramos de esta evolución

<sup>1</sup> Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED/Departamento de Hª del Arte  
mbanos3@alumno.uned.es/banosgi@hotmail.com  
Código ORCID: 0000-0002-6207-4676

<sup>2</sup> Rancière, J. (2010). El espectador emancipado (Ariel Dilon trad.). Buenos Aires: Ed. Manantial SRL, 11.

supone una complejidad mayor que en la edad adulta. El cuento o las historias infantiles pueden ser una fuente de comunicación pero también de adiestramiento, un limitador del saber y del conocer. Desde que Heinrich Hoffmann<sup>3</sup> publicara el primer libro de ilustraciones *Slovenly Peter (Peter; el desprolijo)* allá por el s. XIX, las imágenes se han ido reproduciendo hasta hoy, y son varios los artistas que se atrevieron a practicar este género. Gustave Doré y Cindy Sherman son dos de estos artistas, y lo hacen nada menos que con el polémico relato de *Barba Azul*.

Antes de que Perrault y los hermanos Grimm reunieran los cuentos de tradición francesa uno y alemana los otros, estos relatos o mitos populares, folclóricos, etc., tenían una función emancipadora. No estaban circunscritos a ningún territorio, ni ámbito temporal concreto, sino que, combinados con otras piezas locales y foráneas, alcanzaron un importante valor cultural y literario. No obstante, las sociedades cambian, y tanto Perrault como los Grimm aportan su granito de arena a las comunidades de su tiempo creando su propia versión de *Barba Azul*. Ambos centran su temática en el matrimonio, en la imagen de la mujer, en el miedo y, principalmente, en la curiosidad. Pero los Grimm hacen algo más; un siglo después de Perrault, no solo no eliminan los elementos estigmatizadores de lo femenino, ya denunciados por Wollstonecraft, sino que interiorizan la mentalidad misógina heredera de la Ilustración, y transmiten, conscientes o no, una simbología interesada en reproducir los valores y las tendencias de una sociedad dominada por los hombres en detrimento de las cualidades de las mujeres.

El cuento de *Barba Azul* es un elemento de instrucción infantil y juvenil siempre acorde con los criterios pedagógicos, psicológicos, religiosos y políticos de aquel momento pero también del presente. Porque el drama narrado en esta historia no se ha disipado en el pasado, sino que ha viajado de generación en generación hasta llegar a nuestra contemporaneidad escondido detrás de muchas máscaras, de tal manera que hoy conserva muchos de los privilegios para los que fue concebido.

Desenmascarar lo oculto detrás del disfraz, es precisamente lo que ha hecho Sherman. Usa el texto de los Grimm y mediante una fantástica creación fotográfica, crítica y denuncia la intencionada división sexista, la diferenciación de las capacidades y la ausencia de moral política que no respeta el principio de igualdad. Siguiendo a Rancière testimonia la enfermedad de la ignorancia manejada desde la ilusión y la pasividad. Posiblemente, la meta de Sherman fuera sacar a la espectadora, lectora pasiva y consumidora de imágenes, de su fascinación por el cuento; del «modo de acomodación que a su vez determina una forma de desconocimiento»<sup>4</sup>. Pero sobre todo, para alejarla del mundo mágico ante el peligro de asimilar el sentido escondido.

Con sus estudiadas fotografías invierte el curso de los acontecimientos e intenta activar en la espectadora otra mirada capaz de responder activamente contra la mimesis natural que históricamente le ha sido adjudicada. Sherman anula la visión exterior para mostrar, no una esencia originaria, sino la realidad teatral de un sistema sostenido por un juego de ambivalencias y oposiciones en detrimento de las posibilidades de los individuos<sup>5</sup>. Además, si Doré imprime a las imágenes un carácter disciplinado, Sherman, tra-

<sup>3</sup> Zipes, J. (2014). *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina. Espacios para la lectura, 270. Otras artistas subvierten los estereotipos apreciados en los cuentos de hadas: Rego, Kiki Smith, Miwa Yanagi, Polixeni Papapetrou...

<sup>4</sup> Rancière, J. (2016). Pensar entre las disciplinas una estética del conocimiento. En Arozamena, A. (Eds). *El arte no es la política/La política no es el arte. El despertar de la Historia*, pp. 175-187. Madrid: Brumaria A.C.

<sup>5</sup> Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Op. cit., 14-15. En este caso se refiere especialmente a las mujeres

duce los signos de esta historia, desde una visión feminista. Parte de la igualdad de todos los componentes sociales, y prima la emancipación intelectual de las mujeres como un recurso poderoso para trazar su propio camino. Pero también para desequilibrar la base desigual de los cuerpos y reivindicar la identidad a la que aspiran. La artista cuestiona la tradición social y cultural con una mirada nueva, cuyo final no sea tan feliz. Pero vayamos al grueso del relato para concentrarnos en la fotografía de Sherman en contraposición del grabado realizado por Doré, porque este artista aborda magníficamente el mensaje con una firme intención didáctica, a la vez que muestra los significantes de una cultura que traspasa los límites de su espacio y de su tiempo histórico.

### 1.1. Barba Azul y la culpa

Perrault nos describe a Barba Azul como un hombre poderoso, poco atractivo, pero con habilidades persuasivas para seducir a las damas. Estas por el contrario, son bellas jovencitas, a quienes él convertirá en princesas, además de esposas, siempre atentas y obedientes a su principal deseo: no entrar en la habitación prohibida de la lujosa mansión en la que habitan. La escena de la entrega de llaves ilustrada por Doré contempla el instante en el que Barba Azul entrega la tentación a su esposa (fig. 1).



Fig. 1. Ilustración de Gustave Doré para el cuento *La Barbe Bleue* del libro *Les Contes de Perrault*, editado en París en 1862. (Gallica. Bibliothèque nationale de France)<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Perrault, C. (1862). *La Barbe Bleue*. En *Les Contes de Perrault*. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k855619t/f162.item.r=les%20contes%20de%20perrault,%20dessins%20par%20gustave%20dor%C3%A9,%20pr%C3%A9face%20par>

Sobre madera o a la aguada, y en una gama variada de grises, el ilustrador nos presenta un espacio lujoso y recrea una escena cargada de movimiento, que más parece un fotograma de película extraído de un plano de acción<sup>7</sup> que un dibujo. En primer plano aparecen las dos figuras protagonistas elegantemente vestidas. Barba Azul es enorme, con actitud poderosa y aleccionadora. En una mano sostiene el signo prohibido, la llave, con la otra advierte a su joven esposa de las posibles consecuencias del incumplimiento de su mandato. En su rostro, cubierto por una barba espesa y larga, sobresalen dos ojos expectantes que desmienten la intención de sus manos. Por su parte, la protagonista aparece con la mirada concentrada en el objeto que con tanta atención e insistencia le ofrece su esposo. Su inconsciente juventud le impide ver la auténtica personalidad reflejada en los ojos de quien la mira ansiosamente. Barba Azul concentra en los ojos todo su interior psíquico.

El artista decimonónico sigue fielmente el hilo conductor narrado por Perrault, y reparte los elementos de la representación y la relación de los cuerpos para hacer ver el grado de docilidad exigido por un sistema con intenciones controladoras y manipuladoras. Además es acorde con el proceso de socialización y los gustos de una ideología conservadora donde el varón adquiere ideales fetichistas. El ambiente de entonces estaba cargado de estímulos de gran complejidad política, económica y social, traducidos desde finales del s. XVIII en una sociedad vigilante. Tan vigilante como los ojos de Barba Azul, aunque su atuendo encaja más con la moda de la sociedad del espectáculo. Una sociedad que sustituye «un poder que se manifiesta por el esplendor de los que lo ejercen, por un poder que objetiva insidiosamente a aquellos a quienes se aplica»<sup>8</sup>. Dice Foucault: las Luces que «han descubierto las libertades, inventaron también las disciplinas», esas técnicas «físico-políticas»<sup>9</sup> encargadas de desplegar una tecnología pensada para someter. Aspecto evidente en el dibujo de Doré. El dedo de Barba Azul es un signo de adiestramiento en un momento histórico en el que se elevan voces contra las técnicas del consenso: el movimiento sufragista. El sufragismo femenino se muestra subversivo contra la «versión mística»<sup>10</sup> de la misoginia romántica, y demanda la ampliación de los derechos de las mujeres y su inclusión en el sistema educativo.

En cuanto a la protagonista. Doré obvia los semblantes de mujer fatal, sumisa, inocente o manipuladora frecuentemente representados en su contemporaneidad, y escoge un modelo de mujer cuya conducta desafiante e impulsiva jamás debe ser imitada. La ilustración funciona como un espejo cuya imagen no puede ser aceptada. Quisiera capturar este detalle en el inicio de la trama, donde ya surge la oposición entre apariencia y realidad. Es decir, cómo a instancias del discurso tradicional basado en la naturaleza del género femenino, se dirige la atención del espectador injustamente hacia una categoría tan estimuladora como es la curiosidad de la protagonista. La ilustración es un estereotipo publicitario que pretende conducir al sujeto femenino hacia la interiorización de un comportamiento cuya consecuencia es la culpa<sup>11</sup>, y la falta de autocontrol. El dramaturgo y novelista alemán Ludwig Tieck,

<sup>7</sup> Ferri Gándia, M. (2015). *Arquetipos imaginarios. Las claves del cine fantástico de aventuras de Ray Harryhausen* (tesis doctoral). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 123.

<sup>8</sup> Foucault, M. (1998). *Vigilar y Castigar*. Madrid: Siglo XXI, 223.

<sup>9</sup> *Ibidem*, 225, 226.

<sup>10</sup> Valcárcel, A. (2008). *El feminismo en el mundo global*. Madrid: Ed. Cátedra, 150.

<sup>11</sup> Valcárcel, A. (2002). *Ética para un mundo global. Una apuesta por el humanismo frente al fanatismo*. Madrid: Ed. Temas de Hoy, 191.

contemporáneo de los hermanos Grimm, argumenta este detalle: «*even Bluebeard's wife is appalled by her inability to resist temptation: "O curiosity" she declaims, "damned, scandalous curiosity! There's no greater sin tan curiosity!"*» «hasta la esposa de Barba Azul está consternada por su incapacidad para resistir la tentación: "Oh curiosidad", dice ella, "No hay mayor pecado que la curiosidad"»<sup>12</sup>. Se penaliza la curiosidad, una categoría que debería ser considerada como una virtud, entendida esta como la capacidad para orientar los deseos.

Evidentemente, la curiosidad no es la única falta, también aparece la desobediencia, es decir, abrir la puerta prohibida, hecho que cuestiona las reglas y atenta contra el tejido político personalizado en Barba Azul. Doré no ilustra lo que hay detrás de la puerta porque no le interesa al cuerpo social, y porque lo sobresaliente no es lo que hay dentro, sino el simple hecho de abrir y entrar, lo que significa salir de la caverna de la ignorancia como diría Rancière y romper la cadena de la aparente realidad en busca de nuevas realidades. Abrir es descubrir un campo repleto de posibilidades donde activar las capacidades que nos permiten responder de manera crítica. Abrir la puerta es una metáfora que pone en riesgo el consenso.

Rancière define el consenso como todo aquello que amenaza y trasgrede el núcleo de la comunidad política<sup>13</sup>. De acuerdo con esta definición, lo que más se destaca e inquieta en el dibujo de Doré es la satisfacción que provoca en la protagonista el impulso incontinido de la curiosidad, de tal forma que sea esta la culpable de una acción que no parte de su propia iniciativa, sino que está inducida por Barba Azul. Signo inequívoco de las estrategias puestas en marcha por el sujeto dominante para frenar cualquier tipo de atracción o acción individual que pueda alentar al «disenso». El patriarcado es el gran interesado en mantener la inversión de la lógica y la división de lo evidente, lo posible y lo razonable para crear un espacio de fetiches, pero sobre todo para seguir viviendo.

*Barba Azul* no es un cuento habitual en la bibliografía infantil, sin embargo está interiorizado en la sociedad de muchas maneras, e incluso normalizado en lo femenino a través de recursos variados. Y aunque el personaje ha recibido numerosas críticas<sup>14</sup>, Sherman se adelanta, censura este tipo de relatos y le imprime un carácter especial.

## 1.2. Fitcher

Para crear esta versión de Barba Azul, Sherman sale de su práctica habitual, sale del museo y se atreve con la literatura en el deseo de expandir el arte más allá, «hacer ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación aquello que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos»<sup>15</sup>. Para ello utiliza lo que Zipes denomina *remake*<sup>16</sup>, o repetición del cuento de los Grimm *Fitchers Vogel* 'El pájaro

<sup>12</sup> Tatar, M. (2004). *Secrets Beyond the Doors: The story Bluebeard and His Wives of*. New Jersey: Princeton University Press, 134. La traducción es mía.

<sup>13</sup> Rancière, J. (2005). *El viraje ético de la estética y la política* Santiago de Chile: Palinodia, 28.

<sup>14</sup> Existen defensores y simpatizantes de Barba Azul para quienes esta figura es la víctima conyugal. Sam Weller de Charles Dickens, Ludwig Tieck, el dramaturgo y novelista alemán contemporáneo de los hermanos Grimm, Anatole France y otros. *Secrets Beyond the Doors: The story Bluebeard and His Wives of*. Op. cit., 134-135.

<sup>15</sup> Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Op. cit., 66.

<sup>16</sup> *Remake* es un término utilizado por Zipes que significa 'repetición', podemos decir que todas las versiones son un *remake* de aquella realizada por Perrault, pero en el caso de Sherman, la *remake* parte de la interpretación de los Grimm, luego es la *remake* de otra *remake*. En Zipes, J. (2014). III. En *El irresistible cuento de hadas*.

*del brujo*<sup>17</sup>, con una figura monstruosa, ridícula y fea. Fitcher es el nombre de un asesino de mujeres.

Los Grimm proponen un mago delincuente capaz de cambiar su apariencia exterior por la tranquilizadora imagen de un pobre anciano hambriento. Bajo este conmovedor disfraz, reduce la posibilidad de entrever el monstruo alojado en su interior, y aprovecha la generosa ayuda de jóvenes incautas para raptarlas. A diferencia de la ilustración de Doré, las fotografías de Sherman son grotescas; desfeticiza la figura masculina del cuento, y además, evita mostrar de manera total el cuerpo de los protagonistas.

La atracción por lo monstruoso es una de las características fascinantes de la obra de Sherman, no es extraño que una vez más acuda a la imagen deformada para revolver en los métodos de representación de la identidad, y criticar la constante y reiterativa representación que define lo femenino y lo masculino. Esta artista no trabaja imágenes idealizadas y sugerentes estéticamente, sino distorsionadas. No nos deleita con escenas ilusorias y atractivas como las creadas por la incontrolable industria hollywoodiense, sino con «*an image that exercises the fastination of the grotesque*» ‘la imagen que provoca la fascinación por lo grotesco’<sup>18</sup>. Al igual que Rancière, para Sherman la realidad mediática no es sincera ni objetiva, sino envuelta en apariencias. Argumento que da sentido a la deconstrucción de los intereses sobre los que se funda el discurso que objetiviza el cuerpo de las mujeres. La objetivación se constata en las parodias de sus series fotográficas, pero en *Fitcher’s Bird* no parodia, perturba y desconcierta. «*Now this is a story for those who are not squeamish, for it is about a wicked wizard who liked to cut people up*» ‘Esta es una historia para aquellos que no son sensibles, porque se trata de un mago malvado a quien le gusta cortar a la gente’<sup>19</sup>. Sin embargo, la imagen de Sherman no solo recoge el hecho artístico, sino que atiende las miradas, los gestos, los símbolos..., necesarios para pensar con la imagen<sup>20</sup>. También repara en los sentimientos, los pensamientos y las acciones que provocan situaciones incómodas en el espectador; confronta al público un hecho en acto con una mimesis real, posiblemente para restablecer la grieta existente entre el arte y la vida<sup>21</sup>. Es decir, actúa como artista y como sujeto activo miembro de una comunidad, quizá para motivar en el espectador experiencias menos contemplativas y más conflictivas<sup>22</sup>.

---

*Historia cultural y social de un género*. Op. cit., 99-103. La «re/escritura» en palabras de Carolina Fernández. En Fernández, C. (1997). *Las nuevas hijas de Eva. Re/escrituras feministas del cuento de Barbazul*. Málaga: Estudios de la mujer, Universidad de Málaga, 17-18.

[http://www.academia.edu/8787154/Las\\_nuevas\\_hijas\\_de\\_Eva\\_Re\\_escrituras\\_feministas\\_del\\_cuento\\_de\\_Barbazul\\_](http://www.academia.edu/8787154/Las_nuevas_hijas_de_Eva_Re_escrituras_feministas_del_cuento_de_Barbazul_); o la «reexposición» de los estereotipos según Martínez-Collado acompañados de una crítica en busca de nuevas alternativas a la mirada, en Martínez-Collado, A. (2005). *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia, Cendeac, Ad Hoc. Serie Ensayos 6, 20.

<sup>17</sup> Los Grimm hacen su compendio de cuentos en el que incluyen la versión del cuento de *Barba Azul* escrita por Perrault, aunque experimenta algunos cambios tales como el mismo título *Fitchers Vogel (El pájaro del brujo)*, también conocido como *El pájaro emplumado* referido al disfraz que utiliza la heroína del cuento para engañar a Fitcher. Una vez que el personaje cruza el Rin, su personalidad adquiere nuevos rasgos. En Tatar, M. (1987). *The hard facts of the Grimms’ Fairy Tales*. New Jersey: Princeton University Press, 19.

<sup>18</sup> Tatar, M. (2004). 4 Rewriting Bluebeard: Resisting the Cult of Death. En *Secrets Beyond the Doors: The story Bluebeard and His Wives of*. Op. cit., 120.

<sup>19</sup> Sherman, C. (1992) *Fitcher’s Bird. Photography by Cindy Sherman based on a tale by the Brothers Grimm*. New York: Rizzoli International Publications, New York. (la traducción es mía)

<sup>20</sup> Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Op. cit, 121.

<sup>21</sup> *Ibidem*, 58.

<sup>22</sup> *Ibidem*, 58.

Sherman opone «a la imagen de la apariencia, una imagen de la realidad»<sup>23</sup>. El físico de Fitcher no responde al respetable y distinguido caballero de la mayoría de los cuentos o historias que el mercado retrata para los y las jóvenes adolescentes, sino a la personalidad interna proyectada a través de sus propios actos. Es una llamada de atención, un ¡cuidado con las imágenes! porque su carácter se extiende y reproduce mucho más allá de las fronteras de un cuento de hadas: a las redes sociales, a las redes de prostitución que bajo anuncios prometedores captan la atención de confiadas muchachas que sueñan con alcanzar una vida mejor<sup>24</sup>. Se extiende al complejo mundo de la moda y la cosmética, incluso a la publicidad que tantas esperanzas genera. Y por supuesto, denuncia la violencia de género hoy portada diaria en todos los medios. Todos son Fitcher, y todos son hechos producidos en la sociedad que dan cuenta de la crueldad reiterativa sobre los cuerpos.

### 1.3. La entrega de llaves

Para componer la escena de la entrega de llaves (fig. 2), Sherman ha creado una ficción con una atmósfera casi «tenebrista» donde la luz dirigida fija todo el protagonismo con un primerísimo plano de la mano de Fitcher y las llaves. La mano es grande, ordinaria y deforme. Los huesos de sus dedos acusan el paso del tiempo y las uñas aparecen largas, sucias y estriadas. Entre sus dedos acaricia el manojito de llaves en el momento de ser entregado y recogido por la delicada y frágil mano de la joven cautiva. Pero antes, el astuto delincuente y homicida, se asegura y le muestra cuál de todas es la que accede a la estancia prohibida. Las llaves son prueba y testimonio del futuro de la joven. No es posible identificar nada más, solo imaginar sin racionalizar, sin anestesiar los sentidos, evitar lo que Zipes considera «estimulantes hipnóticos»<sup>25</sup>. Para este profesor alemán, la industria cultural nos ha hecho olvidar nuestros propios sueños, aquellos que responden a necesidades más reales y propósitos más fáciles de lograr que los enredos, los engaños y las retorcidas historias que los artefactos mediáticos nos imponen cada día. Imágenes y solo eso, porque no es posible establecer ningún vínculo real con lo social<sup>26</sup>.

La mano<sup>27</sup> que recoge las llaves (fig. 3) también es real si nos atenemos al discurso romántico que define lo femenino con calificativos propios del género: delicado, pasivo, indefenso o inseguro... Adjetivos opuestos de los asignados a lo masculino, cuya jerarquía está bien definida en las fotos: manos fuertes, sólidas, activas, tenaces..., muy efectivas para lograr la conformidad social. Estos calificativos están ausentes en el cuerpo del cuento, pero se intuyen claramente en la ilustración de Doré (fig. 1) y las fotos de Sherman, porque revelan el espacio que cada género ocupa en la sociedad.

<sup>23</sup> Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Op. cit, 85.

<sup>24</sup> Ana de Miguel describe claramente las formas de reinención patriarcal en De Miguel, A. (2016). *El neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*. Madrid: Ed. Cátedra.

<sup>25</sup> Zipes, J. (2001). *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*. Buenos Aires-México: Ed. Lumen, 145.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> El cuento de *Fitcher's Bird* no contiene ninguna foto de la protagonista recogiendo las llaves que le entrega su raptor. Por lo que la foto incluida corresponde a otra foto escaneada, al igual que la anterior, directamente del cuento propiedad de quien escribe este artículo. La foto alude al momento en que la joven ayuda al anciano mago con un pedazo de pan, el simple roce de manos hechiza a la joven. En Sherman, C. (1992) *Fitcher's Bird. Photography by Cindy Sherman based on a tale by the Brothers Grimm*.



Fig. 2. Fotografía de Cindy Sherman para el libro *Fitcher's Bird* editado en New York en 1992.

Otro aspecto a destacar, es el nombre de la protagonista, detalle que ignoramos porque no se menciona en ninguna de las versiones del cuento. Lo que no se nombra y no está escrito, no existe. Para Sherman este dato significa la invisibilidad de las mujeres en la escena social y política, pero también la ausencia de una identidad propia e individual. No nombrar es silenciar. El silencio es un estado de pasividad que a la larga crea tensión. Es una forma de represión y de violencia aplicada con frecuencia a las mujeres para limitar su capacidad de respuesta. El silencio acota el espacio del mundo de las mujeres, pero desde otro punto de vista, el silencio es «la forma fundamental del espíritu para allí donde la palabra apenas existe, o no es conveniente por otras razones». Quizá porque la mudez suple a la palabra<sup>28</sup> y por lo tanto, la respuesta no está en el habla, sino en los actos transmitidos por las imágenes<sup>29</sup>, en este caso hemos de imaginar a la protagonista abriendo la puerta prohibida.

<sup>28</sup> Valcárcel, A. (2008). *El feminismo en el mundo global*. Op. cit., 225.

<sup>29</sup> Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Op. cit, 93.



Fig. 3. Fotografía de C. Sherman del cuento de *Fitcher's Bird*. Ed. New York en 1992.

## 2. El reconocimiento

Si a Doré le influye el imaginario cultural producto del mensaje ilustrado, a Sherman no le es indiferente el rebrote del movimiento feminista surgido durante las décadas de los setenta y ochenta del siglo pasado. El feminismo se convierte en un actor conflictivo que inicia una ruta organizada y crítica contra la moral estructurada que ignora los derechos de las mujeres. Una razón de peso para perseguir la igualdad a la hora de ejercer la libertad, de alcanzar la mayoría de edad; de traspasar y trascender la línea de la honestidad, propósito que se logra abriendo la puerta. Esto supone abandonar la moralidad que nos identifica como grupo tanto a nivel estructural, como sexual. Lo que significa tener un paisaje nada fácil que enfrentar a la normativa designada por el falocentrismo. La libertad lleva consigo la introducción de «altas dosis de inseguridad en la eticidad heredada, esto es, en el patriarcado»<sup>30</sup>. Los pro-

<sup>30</sup> Valcárcel, A. (2007). Vindicación del humanismo (XV Conferencias Aranguren). *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política*, N° 36, pp. 7-61. Cuando Valcárcel menciona "eticidad", se refiere al cumplimiento

blemas a enfrentar «no son por los ritos, tampoco por los recursos o no solamente por ellos; son por el modelo general de la humanidad»<sup>31</sup>, y en *Barba Azul* vemos ese modelo, porque este personaje, funciona como garante del mismo.

Perrault y los Grimm ratifican los códigos disciplinarios de vigilancia fáciles de asimilar por el consciente e inconsciente humano, e impulsan comportamientos de género. Pero, como diría Foucault, la imagen cala más profundamente porque «se persigue el adiestramiento minucioso y concreto de las fuerzas útiles»<sup>32</sup>. Sin embargo, la fotografía de Sherman huye del didactismo patriarcal, no contribuye a lo útil consensuado, sino al desacuerdo. El arte habla y el comportamiento de esta artista, animada por el fervor feminista, desconcierta toda la simbología colectiva, e inicia un juego de representación donde el espectador intente recuperar el diálogo inoperativo desde siglos atrás. El diálogo puede romper el orden asignado a los cuerpos, o el reparto de lo sensible. La artista declara un conflicto mediante su hacer artístico. No manifiesta ningún interés por imponer la identidad femenina sobre la masculina, sino exponer la existencia de un «litigio»<sup>33</sup> en el que ambas partes están implicadas. Y sobre todo, porque ahora sí están reconocidos aquellos derechos reclamados por las sufragistas, derechos inscritos dentro de un espacio normativo que incluye la igualdad, la libertad, la moral... En este marco social regulado, se establecen relaciones a través de los derechos, derechos que nos proporcionan pistas para llevar a cabo acciones. Pero, para realizar acciones es necesario el reconocimiento, porque sin él es imposible el desarrollo del derecho y en consecuencia, la emancipación.

El reconocimiento significa respeto, y por supuesto, el compromiso ético. Esto es, alcanzar la libertad y el derecho a ella que todo ser humano tiene, si verdaderamente la política fuera capaz de reconocer una realidad singular. Quizá parta de aquí el valor estético de la fotografía de Sherman. Su posición ante lo que considera una injusticia social y moral; es decir, cómo actúa desde el «distanciamiento»<sup>34</sup> ante lo que podemos denominar irresponsabilidad política. Sherman es espectadora, ve y conoce el mundo desde su posición de mujer, y a través de las fotografías actúa en ese mundo para contribuir a la construcción de la individualidad. Pero no lo hace en sentido personal, sino en favor de todas y cada una de las demás mujeres, porque la justicia no es tarea individual, sino colectiva<sup>35</sup>. La unión de todas no incluye solo a las mujeres, la intención es mucho más amplia, la artista persigue la participación de todos aquellos actores sociales dispuestos a afrontar las injusticias rehuidas por las leyes, pero también, para rebatir los métodos excluyentes y los estereotipos favorecedores del conservadurismo, que impiden el acceso de las mujeres a la conquista de sus derechos.

El reconocimiento es una realidad cuando Sherman realiza las fotos, pero no se practica, es decir, falta ética. Aquí es donde quiere entrar Sherman, razón por la que seguimos a Rancière, no para hacer un juicio moral de los protagonistas del cuento, tampoco de la artista, sino para reconocer cómo la línea divisoria entre lo justo y lo injusto se disuelve por la carencia de principios éticos visibles en el proceder de *Barba Azul*.

---

de «las normas impuestas por las expectativas comunes y no preguntarse sobre ellas ni menos ponerlas en cuestión». En Valcárcel, A. (1997). *La política de las mujeres*. Valencia, Ed. Cátedra 1997, Universidad de Valencia, Instituto de la mujer, Feminismos nº 38, 45.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 7-61

<sup>32</sup> Foucault, M. (1998). El Panóptico. En *Vigilar y Castigar*. Op. cit., 220.

<sup>33</sup> Rancière, J. (2005). *El viraje ético de la estética y la política*. Op. cit., 16, 17, 28 y 51.

<sup>34</sup> Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Op. cit., 53-84.

<sup>35</sup> Valcárcel, A. (1997). IV *La política de las mujeres*. Op. cit., 80.

## 2.1. Responsabilidad y justicia social

Sobre el planteamiento de la responsabilidad y la justicia social interesa añadir la aportación de Young. Esta pensadora basa la responsabilidad en la «conexión social», concebida como «una interpretación de las obligaciones jurídicas que se derivan de los procesos socio-estructurales»<sup>36</sup>. Es decir, es un deber moral porque «los ciudadanos en general deben controlar y supervisar las instituciones de su sociedad, y es en virtud de este deber..., que se puede decir que un determinado agente es responsable»<sup>37</sup>. Sherman pone en marcha un mecanismo de representación opuesto a la tradición, y declara la responsabilidad de cada uno como sujetos que somos dentro del cuerpo social. Está en nuestras manos garantizar el cumplimiento de la justicia mediante la denuncia de la injusticia. Por otro lado, no manifiesta una protesta puntual con significado político, sino que activa e inquieta al espectador con imágenes que albergan desconfianza y horror.

En cuanto a la justicia social, Young nos dice: «es la distribución moralmente correcta de beneficios y cargas sociales entre los miembros de la sociedad»<sup>38</sup>, es decir, los bienes materiales, pero ella va más allá de lo material, focaliza la atención en los derechos, las oportunidades, la autoestima..., el sentido de justicia definido por Habermas y Heller<sup>39</sup> que fomenta el desarrollo de las capacidades y limita los dos agentes de la injusticia que obran en las fotos y grabados del cuento: la dominación y la opresión, algo de lo que saben mucho las mujeres. La dominación porque se propone anular la autodeterminación; la opresión porque dificulta su autodesarrollo<sup>40</sup>.

Los principios éticos no se reflejan en las fotos estudiadas del cuento. Cuando Doré realizó las ilustraciones para este relato, los derechos de los ciudadanos eran una realidad, pero no para las mujeres. Los derechos redactados en la Declaración Universal de los Derechos Humanos son exigencias éticas reconocidas e introducidas en las constituciones democráticas occidentales, sin otro objetivo que evitar el abuso y la arbitrariedad política. El derecho a la igualdad está entre ellos, lo que no quiere decir que sea un hecho consumado. La diferencia «entre hecho y derecho, entre el ser y el deber ser» del que nos habla Rancière, no se refiere a una sentencia ética que remita a un sentido del mundo, sino a los deberes aprendidos con los que nos hemos educado y construido; a las normas llevadas a cabo en una sociedad, en una comunidad, en una «estadía», para permitir la interacción entre todos los componentes de la misma, con los que además se comparten similares modos de vida o maneras de ser. Se refiere a las sentencias fácticas<sup>41</sup> y al ámbito normativo que regula los derechos, a las leyes que hacen referencia al deber, al deber ser. No obstante, el deber ser, no se refiere al individuo, sino a la sociedad. El tipo de moral que transmite el cuento va dirigida a disuadir y animar para conservar, para proteger

<sup>36</sup> Young, I.M. (2005). Responsabilidad y justicia global: un modelo de conexión social. En *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, 39. Ed. Universidad de Granada, Granada, pp. 689-708.

<sup>37</sup> Young, I. M. (2011). *Responsabilidad por la justicia*. Madrid, Coruña: Morata y Fundación Padeia Galiza, 20.

<sup>38</sup> Young, I. M. (2000). *La justicia y política de la diferencia*. (Silvia Álvarez trad.). Madrid: Ed. Cátedra, Universidad de Valencia e Instituto de la mujer, 33.

<sup>39</sup> *Ibidem*, 61.

<sup>40</sup> *Ibidem*, 68. Young también argumenta que no todas las personas se sienten oprimidas, algunas pueden incluso ser favorecidas en el sistema de opresión – dominación.

<sup>41</sup> Valcárcel, A. (2013) Ética y estética: confrontaciones y coincidencias. Monterrey (México) <https://ameliavalcarcel.com/etica-y-estetica-primera-sesion/>

y guiar a la sociedad, su cultura y su estructura en una dirección apropiada. De aquí el interés por la curiosidad, categoría tan relevante en la foto de la entrega de llaves.

Cuando se habla de curiosidad no se hace con el tono negativo utilizado por Peirault: cotillear y fisgonear, dos verbos que podríamos conectar con el materialismo bajo del que habla Bataille, en oposición al materialismo ontológico y limitador de las pasiones<sup>42</sup>. Estos matices verbales no son ideales, están alojados en el inconsciente, espacio desde donde nace la pulsión vital positiva, creativa, imaginativa...; desde donde parte la conducta natural, entendida como un valor emocional, impulsivo y psicológico también asociado al instinto por conocer y saber cuestiones del mundo, las cosas del mundo en el que nos desarrollamos. Pero en ocasiones la curiosidad puede cuestionar hechos y situaciones que ponen en entredicho las normas de convivencia, normas desiguales basadas en la opresión y en la violencia para anular los derechos. Esta es la didáctica que vemos en la ilustración de Doré, propaganda para conservar el modelo de sociedad patriarcal. Bajo una apariencia protectora, se encuentra el terror, que como dice Rancière, «también es un término de indistinción»<sup>43</sup>. Barba Azul interpreta el papel de la norma, es la violencia moral que garantiza los derechos del patriarcado. Es el agente de la política, el policía que divide la violencia de la moral y la del derecho.

La curiosidad es un impulso, pero también es una virtud, y la virtud, como ya se ha dicho, es la capacidad para orientar los deseos, deseos limitados por la norma. La norma dirige esos deseos hacia la consecución de unos derechos que no son iguales para todos. Barba Azul entrega las llaves a su esposa y la advierte. Con la advertencia aparenta proteger, pero no con justicia, sino injustamente. Justicia e injusticia se diluyen en un territorio de «indistinción», no solo para disuadir los mecanismos puestos en marcha que nos conducen al conocimiento de las cosas y a discernir entre las cosas, sino para bloquear esos mecanismos. Es decir, mantener el consenso y el estado de indistinción entre culpables e inocentes<sup>44</sup>. El hecho de abrir la puerta, no significa carencia de moral, sino un riesgo, una lucha por los derechos. Ahora bien, evitar el riesgo de abrir no mejora la situación. Steiner celebra el valor de la esposa de Barba Azul, aunque abrir la puerta sea el mérito trágico de su identidad<sup>45</sup>. Abrir u obedecer, no suprimen el castigo, sino la justicia. En este sentido, todo aquello que pueda limitar el orden constituido se convierte en una falsa justicia situada por encima de toda regla de derecho que impida la unidad creada por el consenso. Cualquier resistencia o intento de abrir las puertas al conocimiento, se traduce en sentencias descalificadoras, degradantes e incluso violentas como las intuidas en la ilustración de Doré.

La violencia forma parte del ejercicio disciplinario dentro de la «estadía», puesto que las mujeres deben saber su lugar y su función en el espacio que ocupan<sup>46</sup>. De aquí, el importante y variado potencial de imágenes creadas por la publicidad destinadas al control físico, psicológico y experimental de la subjetividad femenina. Una

<sup>42</sup> Bataille, G. (2003). *La conjunción sagrada. Ensayos 1929-1939* (Silvio Mattoni, trad). Buenos Aires: Ed. AH, Adriana Hidalgo, 62.

<sup>43</sup> Rancière, J. (2005). *El viraje ético de la estética y la política*, op. cit., 26.

<sup>44</sup> *Ibidem*, 26.

<sup>45</sup> Steiner, G. (1971). *In Bluebeard's Castle. Some notes towards the redefinition of culture*. New Haven: Yale University press, 140. También en Tatar, M. (2004). *Secrets beyond the Door. The story of Bluebeard and his wives*. New Haven, Yale: Ed. University Press, 144.

<sup>46</sup> Valcárcel, A. (1997). *La política de las mujeres*. Op. cit., 47.

costumbre vulgar pero interiorizada y consentida en nuestra sociedad, lo que nos lleva a pensar en lo poco que ha cambiado la mentalidad masculina en lo que conocemos como posmodernidad. Esto es lo que presenta y critica Sherman, la figura informe de Fitcher fruto de la monogamia mental de la arquitectura patriarcal.

Los dibujos y grabados que Gustave Doré ilustra para los cuentos de Perrault instruyen; las fotografías de Sherman critican esa instrucción y les asigna un carácter dramático. La artista no expresa una ficción, sino tres realidades. La primera se refiere a la transformación de una persona normal en un monstruo<sup>47</sup>; la segunda es el resultado de sus hechos: el sometimiento de su víctima; la tercera se refiere a la culpa, porque se fabrica la culpabilidad de quien no la tiene. Es curioso cómo el discurso patriarcal por un lado basa lo femenino en la naturaleza, mientras que por otro, obstaculiza el crecimiento de aptitudes tan naturales en el género humano como la curiosidad, y por ende, el conocimiento.

## 2.2. El fragmento y la imaginación

*Ella* es el término con el que Perrault se refiere a la protagonista del cuento, y aunque Sherman no reescribe el cuento, tampoco la nombra porque desea ser fiel a la realidad permanente que denuncia. La artista hace imposible ver lo prohibido, el sinsentido del secreto tal como lo grabó Doré o lo narraron Perrault y los Grimm. La escritora María Tatar, afirma que la violencia<sup>48</sup> es evidente en la mayoría de los cuentos de los Grimm. De hecho, estos escritores eliminaron de su repertorio toda referencia a la sexualidad y demás temas considerados indecentes; sin embargo, no prescindieron de los factores degradantes de lo femenino: aquellos malos hábitos de los varones contra las mujeres, una práctica también extendida desde los más poderosos hacia los débiles para someter la necesidad<sup>49</sup>, y para expresar «la desvergüenza del fuerte que no se siente acosado por ningún castigo, por ninguna culpa»<sup>50</sup>. La culpa es una categoría rechazada por Sherman, porque el pecado no se inicia al abrir la puerta, sino mucho antes, con el simple hecho de recoger las llaves. Se aprecia entonces la desproporción entre los hechos de ambos personajes. Fitcher primero rapta a la joven, después le inyecta el encanto del mal y no contento con eso, exige su obediencia. A *Ella* por el contrario, se le exige nobleza sublime para conmovir, a la vez que bella para encantar. Debe ser ingeniosa para seguir siendo bella y sumisa, e igualmente, debe ser audaz y astuta para no caer en la tentación y controlar sus deseos. Es la experiencia de una desproporción, o una experiencia de lo sublime en el discurso de Kant<sup>51</sup>. «Experiencia que neutraliza la relación circular del conocimiento como saber y del conocimiento como distribución de lugares»<sup>52</sup>; lugares para las mujeres que, en palabras de Lyotard, se convierten en sujetos dependientes, o mejor, sumisos a la Ley del otro<sup>53</sup>, productos del otro. Es ahora cuando entra la estética con la que Sherman juega para romper no solo con la dependencia, sino también con el

<sup>47</sup> Rancière, J. (2005). *El viraje ético de la estética y la política*. Op. cit., 41.

<sup>48</sup> Tatar, M. 1987. *The hard facts of the Grimms' fairy tales*, op. cit., 6-10.

<sup>49</sup> Valcárcel, A. (2002). *Ética para un mundo global. Una apuesta por el humanismo frente al fanatismo*. Op. cit., 206.

<sup>50</sup> *Ibidem*, 203.

<sup>51</sup> Rancière, J. (2005). *El viraje ético de la estética y la política*. Op. cit., 43.

<sup>52</sup> Rancière, J. (2016). *El arte no es la política/La política no es el arte. El despertar de la Historia*. Op. cit., 178.

<sup>53</sup> Rancière, J. (2005). *El viraje ético de la estética y la política*. Op. cit., 45.

colapso de los derechos y la categoría de mujer, entendida desde el discurso moderno como un todo homogéneo. Además, se aleja de la estética como experiencia de lo bello, crea una experiencia propia, y lucha por la autonomía del arte frente a la estetización de la mercancía o del poder que ignora la realidad de un mundo de opresión<sup>54</sup>.

Para llevar a cabo esta labor, la artista se sirve del fragmento. Si el silencio reduce el espacio de las mujeres, la fragmentación de los cuerpos y de la conciencia en sentido lacanianiano, también. No obstante, Sherman confiere al fragmento otras funciones quizá menos ideales, pero más esclarecedoras y realistas para el espectador. Según Zipes:

*In effect, the narrative techniques of fusion and transfiguration are aimed at disturbing and jarring readers so that they lose their complacent attitude toward the status quo of society and envision ways to realize their individuality within collective and democratic contexts. 'Las técnicas narrativas deberían tender a perturbar y atormentar a los lectores para perder esa actitud complaciente mostrada hacia el estatus quo de la sociedad, y contemplen formas de realizar su individualidad dentro de contextos colectivos y democráticos'*<sup>55</sup>.

Este es el objetivo de Sherman, además de la imaginación también subrayada por Zipes. La imaginación sirve para dar sentido al fragmento. Es un recurso que proporciona indicios al espectador sin manipular su imaginación. Es decir, evita tener un criterio preconcebido del significado del cuento; o mejor, quiere que sea el receptor, quien descubra que los contenidos de algunos cuentos «se han basado en las diferencias ideológicas y en los intereses creados de intelectuales y sus objetivos»<sup>56</sup>, intelectuales al servicio de los «victoriosos y gobernantes»<sup>57</sup>. De este modo se mantiene la «ilusión estética»<sup>58</sup>, la creencia propia de una sociedad ordenada seguidora de una cultura más simplista y sesgada cuyo objetivo es controlar la difusión y los efectos que aquellas originales narraciones pudieron tener sobre las masas<sup>59</sup>. Asimismo, Sherman realiza una crítica mordaz a la moderna industria cultural por no proteger lo que se considera patrimonio cultural; por facilitar el giro ético de estos relatos que han pasado de ser «un producto de la imaginación a convertirse en productos de instrumentalización y comercialización». Se ha prefabricado la imaginación, la fantasía infantil y juvenil para adormecer los sentidos y enmascarar la realidad. Es una fantasmagoría. El lenguaje de Sherman es motivador, abre expectativas en el espectador. Deja a su inventiva la creación total de la imagen de la protagonista para librarla de la identidad fija de mujer y de cualquier esencia que limite la reconstrucción de la autonomía individual.

La experiencia artística y la técnica seguida por esta artista la encuadran en una esfera propia del arte, pero sobre todo combina arte y vida, dos criterios separados por el discurso de la modernidad. Sherman intenta mantener su propia autonomía en el mundo del arte con pretensiones expansivas, y denuncia las dificultades de las

<sup>54</sup> *Ibidem*, 47.

<sup>55</sup> Zipes, J. (2006). *Fairy tales and the art of subversion. The classical genre for children and the process of civilization*. New York: Ed. Taylor & Francis Group, LLCO, 178. La traducción es mía.

<sup>56</sup> Zipes, J. (2014). *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*. Op. cit., p. 19.

<sup>57</sup> *Ibidem*, 19.

<sup>58</sup> Ranciére, J. (2016). *El arte no es la política/La política no es el arte. El despertar de la Historia*. Op. cit., 178.

<sup>59</sup> Zipes, J. (2001). *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos*. Op. cit., 37.

mujeres en los procesos de cambio social y político<sup>60</sup>. En su afán de emancipación, como artista e integrante del colectivo genérico de mujeres, aboga por la liberación de la ley y la opresión patriarcal en pro de la igualdad de género y del poder igualitario de la inteligencia. Con la fotografía como herramienta, construye y despierta «en el hombre social el hombre razonable»<sup>61</sup>. Sherman recupera el diálogo y como Ranciére, desea dar voz a quien no la tiene. El consenso significa la ausencia de opiniones particulares válidas, pero Sherman es crítica y abre grietas en la conformidad para reconstruir un espacio donde sea posible el desarrollo y la capacidad de intervención del sujeto espectador.

### 3. Conclusión

Los cuentos de hadas son un depósito narrativo de experiencias y valores humanos relevantes, pero también han sido reinventados para ser convertidos en medidas preventivas que fijan comportamientos de género desde la infancia. En el caso de las mujeres, el controvertido relato de *Barba Azul* destaca el deber de obediencia, de sumisión y de silencio como instrumentos de disciplina y dominio para producir sujetos legales. Sujetos que en el mundo global actual podríamos denominar normados. Estos modelos prefijados por la tradición, son el objetivo al que enfrentar desde el feminismo y desde la interpretación de Sherman, además de otros, aunque todos los obstáculos por superar, contienen un componente político en su lucha por la igualdad. Igualdad entendida como la consecución de las mismas oportunidades y la garantía de los derechos humanos también para las mujeres.

Las dos figuras ilustradas por Doré gravan fielmente el discurso de la modernidad que asigna un espacio y un hacer acorde con el consenso social, o la construcción autoritaria de normas que privilegian la división del conocimiento y la asimilación de sujetos estereotipados. Digamos que ayuda a divulgar una estética disciplinaria en oposición al novedoso lenguaje feminista sufragista, decidido a evitar la parcelación de géneros y prestigiar lo femenino, en el intento de emanciparse de la esencia de otro. La curiosidad negativa destacada por Doré, es una de esas categorías asignadas a las mujeres, pero Sherman rebate ese argumento consensuado y desvela el secreto de *Barba Azul*.

De manera novedosa, se muestra disconforme con el discurso tradicional determinante de la identidad de género. Arremete contra los órganos manipuladores de la cultura que fomentan la ignorancia y limitan la imaginación con estrategias coercitivas de la personalidad, aunque esto suponga enfrentarse al consenso. Además, la artista no se para ahí, intenta comprometer la mirada del espectador, y sin dirigirlo ni manipularle, deconstruye y emplea un lenguaje fotográfico basado en la fragmentación de los protagonistas, en la distorsión, y en lo grotesco. De esta manera rompe con la mirada desinteresada del receptor y propone la reflexión, pensar con la imagen. Sherman huye de la objetivación, de la apariencia, crítica al consenso, y busca la emancipación del espectador, de la protagonista del cuento, y la de sí misma, en ese intento de mostrarse como la artista autónoma e independiente que es.

---

<sup>60</sup> Tanto las ilustraciones de Doré, como las fotografías de Sherman coinciden en momentos de cambios y reivindicación de las mujeres por la igualdad de derechos y libertades.

<sup>61</sup> Ranciére, J. (2007). *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Op. cit., 137.

La emancipación incluye también el reconocimiento y el respeto hacia las mujeres como sujetos de derechos. Sherman denuncia la irresponsabilidad política y la injusticia ante la ausencia del reconocimiento de las mujeres. Por lo que la reflexión también incluye la deliberación sobre los problemas que atañen al cuerpo social, tales como el incumplimiento de los derechos o la desigualdad de oportunidades. Es decir, la falta de ética. Además, implica descubrir los mecanismos de presión, de dominación y de violencia encubiertos tras atractivas propuestas y estímulos visuales alejados totalmente de la realidad social a la que aluden, sin otro objetivo que bloquear los sentidos y anular la voluntad para construir el consenso.

Aunque los cuentos se han suavizado con el tiempo, y han sido y son instrumentalizados por la industria cultural, *Barba Azul* por el contrario mantiene intactos los contenidos violentos sin rubor ante el claro *viraje ético* que tan abiertamente denuncia Sherman. La ética es un valor relacionado con el deber ser, es decir con el derecho. Pero siguiendo a Rancière, la valoración ética o moral, ha variado la dirección y ha creado un espacio donde los límites entre lo justo y lo injusto no son visibles para el sujeto racional, de manera que este no puede hacer una valoración del deber ser. Un obstáculo a favor del consenso porque limita la capacidad de acción del sujeto ante las injusticias, o lo que es lo mismo, la “división entre las maneras de oponer el derecho al hecho”<sup>62</sup>.

La reflexión crítica formulada por Sherman invita a indagar más allá de la apariencia y descubrir cómo la falsa moral normaliza los valores, supuestamente éticos, que reducen la responsabilidad asesina de Barba Azul o Fitcher y focaliza la falta de ética, no en el ejecutor, sino en la víctima. Es la cara didáctica y manipuladora que muestran algunos cuentos de hadas, especialmente hacia las mujeres, a quienes se les ha negado la vida y se les ha inculcado la moral de esclava. De aquí parte el giro estético que impide el acceso a su inconsciente, ese espacio donde se representa el deseo, la energía y los impulsos contenidos. El reconocimiento y la experiencia del inconsciente conseguirían una mayor tolerancia de las mujeres consigo mismas. Pero, si nos centramos en el viraje en sentido político, también se les ha negado a las mujeres la curiosidad positiva, ese derecho imprescindible para el crecimiento personal. Para el desarrollo del conocimiento. Luego, la moraleja del cuento no es una advertencia educativa, sino una norma radical que limita la justicia y, como no atiende a las normas del derecho, busca la reafirmación de esa política restrictiva en la culpa. Las habilidades artísticas de Sherman dialogan para abrir nuevas perspectivas en el espectador y escindir los recursos del consenso para contribuir al disenso.

---

<sup>62</sup> Rancière, J. (2005). *El viraje ético de la estética y la política*. Op. cit., 27.