



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



**"THE LADY OF THE HOUSE OF LOVE":  
LA REINVENCIÓN DE LA BELLA DURMIENTE**

**T E S I N A**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN LENGUA Y  
LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS INGLESAS)

**P R E S E N T A**  
**YOSHIA ZEMLIA PINEDA GARCÍA**

ASESORA: MTRA. AURORA PIÑEIRO CARBALLEDA

MÉXICO, D.F.,

2004





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi padre y a mi madre  
por su eterna presencia  
y amor incondicional*

A Yemayá,  
Ochun  
y Eleguá  
flores por  
igual.

Al sol que con su luz pacientemente  
coloreó a la mariposa y la ha hecho  
volar por los lugares más hermosos.

A Chiquis, Chato, Chapis, Cavita y  
Teka por hacer mi vida menos  
solemne y despejar con sus  
personalidades mis más terribles  
defectos.

A Emilio por hacerme cruzar  
los mares que nunca creí  
atravesar.

A Judith por enseñarme a sanar  
el alma pero sobre todo por  
existir.

A todos los amigos que me apoyaron  
moral y espiritualmente para terminar  
este sueño.

Y también a todos aquellos que  
provocaron mis más oscuros  
sentimientos para continuar en  
este proyecto.

### **Agradecimientos**

A Aurora Piñeiro y a Charlotte Broad por enseñarme a disfrutar y aterrizar este trabajo.

A Federico Patán y a Argentina Rodríguez por iniciarme, encantarme y enseñarme los cuentos de Angela Carter.

A Gloria Schön por convencerme de lo gratificante que es la enseñanza-aprendizaje.

A todos mis maestros y maestras de la carrera por inculcar mi más profundo respeto hacia la literatura.

A Ricardo Martínez Marín y a Judith Sánchez por sus comentarios y sugerencias.

A todos aquellos amigos con los que me topé y desilusioné durante este trabajo al revelarles el verdadero propósito de los cuentos de hadas

A ese ser infinito que me concedió la existencia.

---

---

## Índice

Introducción	5
Capítulo I. Los cuentos de hadas: de la tradición oral a la tradición escrita	13
Capítulo II. La conformación del cuento de "La bella durmiente del bosque" a partir de la tradición oral	23
Capítulo III. "The Lady of the House of Love", una reinención de la bella durmiente	43
Conclusiones.	80
Bibliografía.	85

# Introducción

---

## Introducción

*Because the story of our life  
becomes our life  
Because each of us tells  
the same story  
but tells it differently  
and none of us tells it  
the same way twice  
Lisel Mueller  
"Why We Tell Stories"*

El hombre ha utilizado diferentes tipos de narraciones, tales como el mito, la saga, la leyenda, la fábula o los cuentos de hadas como recursos para entenderse a sí mismo ya que comparten características comunes expresadas a través de imágenes y símbolos. Sin embargo, cada una de estas narraciones tiene diferentes propósitos, estilos y estructuras que permiten la comparación entre ellas y al mismo tiempo facilitan la definición de lo que es un cuento de hadas. El propósito del mito y la fábula consiste en narrar hechos extraordinarios; el mito explica las tradiciones cosmogónicas de un pueblo, sus dioses, sus héroes, su cultura y contiene una ética religiosa implícita; la fábula da lecciones morales o satiriza la conducta humana teniendo como escenario el mundo animal. En lo que respecta a las sagas y las leyendas, las cuales tienen sus raíces en lo histórico y a veces son trágicas y están ligadas a una época y a un lugar, están más ligadas a la forma en que el hombre se enfrenta con la naturaleza y con su propio género. Es a partir de estas características que delimitaremos lo que es el cuento de hadas.

Así como los diferentes géneros mencionados arriba, el cuento de hadas explora el significado de la naturaleza humana; sin embargo, sus cualidades arquetípicas, sus formas simbólicas, lo mismo que sus infinitas posibilidades

espirituales, psíquicas y morales permiten su fácil comprensión para distintas edades y culturas tanto en un nivel individual, como en un nivel colectivo.

De acuerdo con Mircea Eliade, los cuentos de hadas son "modelos de comportamiento humano [que], por este mismo hecho, dan sentido y validez a la vida."<sup>1</sup> Esto se debe a su tendencia a mostrar una realidad completamente humana en donde lo positivo y lo negativo, lo oscuro y lo iluminado, el bien y el mal y los conflictos emocionales y mentales no sólo son el resultado de una búsqueda del significado de la vida sino que además se manifiestan de una forma tan normal que la intromisión de fuerzas ajenas al género humano no afecta su entendimiento:

Enchantment, in practice, is the opposite of the golden dream. The wonderful happens, the lover is recognized, the spell of misfortune is broken when the situation that already exists is utterly accepted, when additional tasks or disappointments are boldly faced, when poverty is seen to be of no consequence, when unfairness is borne without indignation, when the loathsome is loved. Perhaps, after all, fairy tales are to be numbered amongst the most philosophic tales that there are.<sup>2</sup>

La mezcla de elementos naturales y sobrenaturales y el carácter que damos a dichos elementos de maravilloso<sup>3</sup> o excepcional sólo es notado por nosotros los lectores, ya que en el cuento de hadas todo está en un mismo nivel, el de lo

---

<sup>1</sup> Mircea Eliade *apud* Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, p.42.

<sup>2</sup> Iona and Peter Opie, eds., *The Classic Fairy Tales*, p. 12.

<sup>3</sup> Todorov menciona dos tipos de maravilloso: el maravilloso "puro", el cual no tiene explicación alguna y su finalidad es la exploración más total de la realidad universal; y lo maravilloso "excusado, justificado e imperfecto" para el que hace una subdivisión en hiperbólico, exótico, instrumental y científico. Así el cuento de hadas se considera como una de las variedades de lo maravilloso que se distingue por una cierta escritura no por su estatus de sobrenatural.

normal.<sup>4</sup> Y es que dentro de este mundo tan 'irracional, imaginario e irreal' siempre podremos encontrar una similitud con nuestro mundo 'racional y realista':

They are tales of children abandoned in the woods; of daughters handed poisoned apples; of sons forced to betray their siblings; of men and women struck down by wolves or imprisoned in windowless towers. Such tales were passed down through the generations by word of mouth, woman to woman, mother to child -- using archetypes as a mirror held to daily life, particularly the lives of those without clear avenues of social power. Why do we continue to be spelled by fairy tales, after all these centuries? Why do we continue to tell the same old tales, over and over again? Because we all have encountered wicked wolves, faced trial by fire, found fairy godmothers. We have all set off into unknown woods at one point in life or another.<sup>5</sup>

Los cuentos de hadas son representaciones conscientes del comportamiento humano y su estructura ofrece una amplia gama de análisis no sólo a nivel narrativo sino también psicológico, histórico y social. Y aunque los mismos temas han permanecido, su contexto cultural ha ido cambiando, por lo que se han tenido que adaptar. Hay autores como Bruno Bettelheim que los consideran "exploraciones espirituales" y, por lo tanto, lo "más parecido a la vida real", puesto que revelan "la vida humana, vista, sentida o vislumbrada desde el interior."<sup>6</sup>

Por lo general, los cuentos de hadas tienen mucho que decir acerca de la forma en que los hombres encuentran el coraje para luchar en contra del destino. Como Mircea Eliade menciona: "Todos los hombres quieren atravesar experiencias peligrosas y enfrentarse a pruebas excepcionales que les sugieran

---

<sup>4</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 48.

<sup>5</sup> Terry Windling, "Women and Fairy Tales". <http://www.endicott-studio.com/forwmnft.html>, Sep 25 del 2002, p. 13.

<sup>6</sup> Bruno Bettelheim, *op.cit.*, p. 30.

su camino al otro mundo.”<sup>7</sup> Y una de las formas en donde pueden tener estas experiencias en su mundo imaginario es oyendo o leyendo cuentos de hadas.

Desde su origen, los cuentos de hadas estuvieron sujetos a un proceso de continua transformación debido a la influencia que ejercieron los diferentes contextos históricos en los que fueron creados. Primero formaron parte de una tradición oral que estaba en continuo desarrollo y, después, como una prolongación de ésta, pasaron a formar parte de la tradición escrita. En esta transición de lo oral a lo escrito, hubo una pérdida de las características narrativas que les dieron origen: “...by institutionalizing the literary fairy tale, writers and publishers violated the forms and concerns of nonliterate, essentially peasant communities and set new standards of taste, production, and reception through the discourse of the fairy tale.”<sup>8</sup> Mientras que en la tradición oral todos tenían acceso a ellos y los temas y personajes reflejaban verdaderos deseos a cumplir, en la tradición escrita, como la mayoría no sabía leer ni escribir, sólo se exaltaban los valores de una clase media y alta que tenía acceso a ellos. De esta manera, la tradición escrita no sólo se volvió excluyente, manipuladora e individualista sino que, poco a poco, sirvió para regular los pensamientos o ideas “impropios” y modificar versiones anteriores y posteriores.

En el presente trabajo retomaré esta transición de lo oral a lo escrito a partir de la comparación de dos cuentos con un mismo tema: la bella durmiente. Por un lado, “La bella durmiente del bosque” de Charles Perrault, quien no sólo fue uno de los primeros compiladores de cuentos de hadas que se escuchaban en los

<sup>7</sup> Mircea Eliade *apud* J.C. Cooper, *Cuentos de hadas. Alegorías de mundo internos*, p. 17.

<sup>8</sup> Jack Zipes, *Fairy Tale as a Myth. Myth as a Fairy Tale*, p. 13.

salones franceses del siglo XVIII durante el reinado de Luis XIV, sino que además ha ejercido una influencia en los cuentos de hadas actuales. Por el otro, "The Lady of the House of Love" de Angela Carter, quien no sólo crea un cuento de hadas basándose en la historia de la bella durmiente, sino que además propone una nueva tradición escrita que conserva el sentido de la oralidad y en la que los elementos narrativos del cuento de hadas no están tan alienados y censurados.

En el primer capítulo explicaré el origen de los cuentos de hadas desde una visión occidental europea. Después, describiré la forma en que los cuentos de hadas pasaron de ser una tradición oral a una tradición escrita y cómo influyó el contexto histórico en esta transición hacia la creación de nuevas versiones de dichos cuentos. Así mismo, mencionaré las obras que sirvieron como base para el desarrollo de una tradición escrita y cómo influyeron en los procesos de transformación de los cuentos de hadas en general.

En el segundo capítulo me enfocaré en el estudio del establecimiento del cuento de "La bella durmiente del bosque" de Charles Perrault como *conte de fées*, haciendo un estudio de fuentes anteriores basadas en el artículo "Women and Fairy Tales" de Terry Windling, y en las que encontré algunos de los rasgos más significativos que sirvieron para conformar la personalidad de la protagonista de Perrault, las cuales además, explican el origen y transformaciones de este relato. Éstas son el mito de Perséfone, "El noveno cuento del capitán" de *Las mil y una noches*; y "The Sun, the Moon and Talia" de Giambattista Basile en *The Pentamerone*. También, dentro de esta sección, considero de una forma general los elementos narrativos espacio-temporales, la atmósfera, los temas y el estilo, la simbología, así como la descripción de las protagonistas en cada una de estas

versiones que sirvieron como base para la creación del cuento de Perrault y que más adelante retoma Angela Carter en su cuento.

En el último capítulo, me enfocaré en la visión de Angela Carter sobre los cuentos de hadas, y cómo la versión de Charles Perrault influyó en el cuento de Carter cuyas características y elementos narrativos no sólo forman parte de una versión más de la bella durmiente, sino que además cuestionan los motivos que la tradición escrita tuvo para eliminar ciertos elementos de las versiones anteriores. Para corroborar esta idea, destacaré el papel que como heroína desempeña la protagonista del cuento de Carter y cómo al compararla con la de Perrault se revela la razón por la cual los cuentos de hadas son el producto de una combinatoria de las obras existentes y una transformación de esta mezcla. Además, al ser parte de una tradición, no pierden continuidad, al contrario, son creaciones únicas que pueden ser interpretadas de muchas formas.

*Capítulo I.*  
*Los cuentos de hadas: de la*  
*tradición oral a la*  
*tradición escrita.*

## Capítulo I. Los cuentos de hadas: de la tradición oral a la tradición escrita.

*Cuando no se tiene un nombre para decir las cosas  
entonces se utilizan historias. Así funciona desde hace siglos.*  
Alessandro Baricco  
Seda

Saber el origen de los cuentos de hadas implica un conocimiento de las leyes que rigen su nacimiento y su desarrollo. Según Roger Pinon, hay diversas teorías que se utilizan para explicar el origen de los cuentos en general y que se podrían aplicar para el estudio de los cuentos de hadas en específico<sup>1</sup>. Estas teorías son la mitológica, la simbolista, la psicoanalítica, la antropológica o evolucionista que incluye a la ritualista, y por último la histórico-geográfica. Todas estas teorías comparten la idea de que la esencia de los cuentos de hadas, su poder y la fuerza de su longevidad radica en el conocimiento a fondo de la materia popular, por lo que se prestan a diferentes formas de interpretación, ya sea como alegorías o metáforas, como arte o como simple entretenimiento.

El cuento de hadas es una forma mutable capaz de presentarse y adaptarse, de cultura en cultura y de generación en generación, y aunque las razones de su transformación suelen ser ajenas al cuento mismo es fundamental comprender su evolución y la relación que tiene dentro del medio en el que ha sido creado. Para explicar este proceso de evolución de los cuentos de hadas, la elección de una teoría única o correcta resulta difícil por lo que es conveniente incluir las propuestas más significativas de cada una de las teorías mencionadas y de esta forma hacer un análisis desde un punto de vista europeo-occidental.

---

<sup>1</sup>Roger Pinon, *El cuento folklórico*, pp. 13-21.

En este estudio tomo en cuenta algunos de los puntos de estas teorías para justificar el uso de las diferentes fuentes en las que encuentro rasgos que influyeron en el origen del cuento de la bella durmiente, así como su desarrollo hasta establecerse como cuento de hadas. Mi propósito principal es explicar cómo la historia de la bella durmiente tiene antecedentes simbólicos, antropológicos, psicoanalíticos e histórico-sociales que fueron disminuidos por intereses políticos dentro de narraciones que pertenecen a la tradición oral: el mito de Perséfone, "El noveno cuento del capitán" y a la tradición escrita, el cuento de "The Sun, the Moon, and Talia" de Giambattista Basile. Las protagonistas de estas referencias de la tradición oral comparten rasgos que conformaron a la del cuento de Perrault que se consolidó oficialmente en forma escrita, como *conte de feés*. Finalmente, en el cuento "The Lady of the House of Love", Carter toma en cuenta estas narraciones y las reinventa conservando algunos elementos de la tradición oral.

A pesar de su origen un tanto disperso, los cuentos de hadas son considerados una forma literaria primaria con sus propias leyes, que se distingue por el desconocimiento de su creador inicial, por su transmisión oral y por el tipo de lectores al que estaba destinado. Y aunque los cuentos han sufrido la influencia de diferentes movimientos históricos, culturales, religiosos y sociales surgidos a lo largo de diferentes épocas, aún conservan los trazos de las costumbres y los ritos que les dieron su origen.

Al principio, las narraciones, sin tener un nombre en especial que las identificara, eran contadas en grupos que se reunían para explicar, describir o reportar lo que ocurría en la comunidad: "The tale came directly from common experiences and beliefs. Told in person, directly, fact to face, they were altered as

the beliefs and behaviors of the members of a particular group changed."<sup>2</sup> La gente contaba cuentos como lo que eran, pequeñas historias o relatos de experiencias o creencias comunes que llegaban a tomar como verídicas cuando las contaban.

De acuerdo con Pelegrin, la literatura oral tradicional "se escribe en la memoria, se re-escribe e imprime por la huella sonora, y en la huella mnémica, se difunde en las labores cotidianas, rurales, en las plazas, en reuniones hogareñas o comunitarias o en días de fiesta mayor."<sup>3</sup> Las características de la tradición oral permitieron recrear el espíritu y el estilo de la comunidad en la que se originaron:

As more and more wonder tales were written down from the twelfth to the fifteenth centuries, they constituted the genre of the literary fairy tale, and writers began establishing the genre's own conventions, motifs, topoi, characters and plots, based to a large extent on those developed in the oral tradition, but altered to address a reading public formed largely by the aristocracy and the middle classes. Though peasants were excluded in the formation of this literary tradition, their material, tone, style, and beliefs were also incorporated in the new genre, and their experiences were recorded, albeit from the perspective of the literate scribe or writer.<sup>4</sup>

Sin embargo, con el paso del tiempo este proceso de la tradición oral creó una mentalidad rígida y conservadora que se basaba en fórmulas y conocimientos que debían ser repetidos en voz alta a fin de que no desaparecieran. Por lo tanto, se consideró necesario tener una base escrita sobre la cual empezar a estudiar su evolución en diferentes niveles a través de su estilo, forma, tema o motivos.

Es imposible separar la tradición oral de la escrita ya que ambas tienen una estrecha relación en cuanto a sus leyes de creación, selección, conservación y

---

<sup>2</sup> *Idem.*

<sup>3</sup> Ana Pelegrin apud Ana Padovani, *Contar cuentos desde la práctica hacia la teoría*, p. 38.

<sup>4</sup> Jack Zipes, "Cross-Cultural Connections and the Contamination of the Classical Fairy Tale" en *The Great Fairy Tale Tradition*, p. 847.

continuidad respectivamente. En épocas antiguas, la tradición escrita estaba reservada a un reducido número de personas cultivadas cuya influencia sólo pudo lograrse por medio de la adaptación de las convenciones del género oral. A pesar de que la tradición oral difiera considerablemente de la tradición escrita en la forma en que surgieron, su duración, sus características estilísticas, e incluso en el tipo de público al que se dirigían, ambas han coexistido y contribuido para el establecimiento de los cuentos de hadas como género narrativo.

A través del tiempo, los cuentos de hadas se han ido transformando de acuerdo al momento cultural, político o histórico en el cual surgieron. "With the rise of literacy and the invention of the printing press in the fifteenth century, the oral tradition of storytelling underwent an immense revolution. The oral tales were taken over by a different social class, and the form, themes, production, and reception were transformed."<sup>5</sup> Es indudable que la aparición de la imprenta significó un cambio que influyó en la tradición oral. Como resultado de esta revolución se inició una especie de categorización en donde se reconocieron distintos géneros que tenían diferentes funciones y eran aprobados dependiendo del tipo de lectores al que estaban dirigidos. Fue así como los cuentos de hadas empezaron a formar parte de un movimiento de ilustración y se adaptaron a las exigencias del mercado. De esta forma, al dejar de ser 'libres', tuvieron que seguir ciertas normas de etiqueta para no causar conmoción.

El antecedente más significativo de los cuentos de hadas se remite al Oriente con la primera recopilación de fábulas escritas en sánscrito proveniente de

---

<sup>5</sup> Jack Zipes, *Fairy Tale as a Myth. Myth as a Fairy Tale*, pp.10-11.

la India: *Panchatranta* ( *Los cinco libros*, "pancha"= cinco y "tranta"=hilo). Se trata de una colección anónima filosófico-moral del siglo III a.C., compuesta de apólogos, cuyos protagonistas son dos lobos hermanos que viven en la corte de un león. Esta colección se difundió por todo el Oriente, pasando luego a Grecia, en donde Esopo le dio forma en sus fábulas. Dentro de la cultura grecorromana se encuentran muchos relatos que sirvieron como base para los cuentos de hadas, por ejemplo, el relato de *El cínico y el asno* y las narraciones o diálogos con propósitos morales que escribió Luciano de Samosata entre los años 125 y 192 d.C. También *La metamorfosis* de Lucio Apuleyo conocida como *El asno de oro*. Y en el siglo I d.C., Petronio escribe una especie de novela de aventuras en verso y prosa en el *Satiricón*.

Existen otras dos colecciones que también contribuyeron al origen de los cuentos de hadas: *Los siete sabios*, un libro de origen persa escrito alrededor del siglo IX y traducido del árabe al castellano por orden de Alfonso el Sabio en el siglo XI, en donde siete filósofos van contando sucesivamente historias sobre la impotencia de las mujeres para impedir la ejecución del hijo de un rey mientras una mujer defiende la condición de su género. Y *Las mil y una noches*, una agrupación heterogénea de relatos provenientes de la India, Persia, Egipto, y Babilonia de entre los siglos X y XIV, que cuenta la historia de un sultán que mandaba matar a sus mujeres, después de poseerlas, para vengarse de sus infidelidades. Pero una de ellas, Scherezade, lo entretiene durante mil y una noches contándole un cuento distinto cada vez y así logra cambiar la historia. La primera traducción al francés de esta obra fue hecha por Antoine Gallad en 1704.

Sin embargo, las primeras narraciones escritas por un autor europeo que sentaron las bases para el establecimiento de los primeros cuentos de hadas propiamente no aparecen sino hasta el siglo XVI, con la obra de Giovanni Francesco Straparola, *Noches agradables* (1550-1553), que se caracteriza por la crudeza y la forma mundana en la que son relatados algunos de sus cuentos. Después, en el siglo XVII, Giambattista Basile publica *El cuento de los cuentos* (1634-1636), en Nápoles, mejor conocido como *Il Pentamerone*. El contenido de los cuentos de ambos escritores era sexual y estaban dirigidos a un público adulto, aristócrata y culto. Sin embargo, ambos escritores tuvieron que enfrentar la censura de sus obras. Pues era inconcebible imaginar que la protagonista del cuento de Basile, Talía, no fuera despertada por un beso del príncipe, sino por el nacimiento de unos gemelos después de que un rey comprometido tuvo relaciones sexuales con ella y la abandonó.

Fue durante los siglos XVII y parte del XVIII cuando surgió un movimiento en los salones de té franceses que dio origen a la tradición de los cuentos de hadas. En París, en los años de 1630, las mujeres de la aristocracia francesa organizaban reuniones para discutir diversos temas tales como literatura, arte, asuntos amorosos, matrimonio, buenos modales y valores morales. En estas reuniones eran altamente valorados el ingenio y la capacidad inventiva, y por lo mismo, las mujeres y algunos hombres de los que integraban estos grupos siempre estaban en busca de ideas que expresaran sus necesidades así como de formas y estilos que adornaran el discurso que utilizaban en los salones<sup>6</sup>. Es así como los adeptos de estos grupos empezaron a experimentar estas ideas y estilos

---

<sup>6</sup> Danielle M. Roemer y Cristina Bacchilega. *Angela Carter and the Fairy Tale*, p.10.

con los cuentos que habían aprendido en su niñez para después publicarlos y convertirlos en un forma literaria: el cuento de hadas (*conte de fées*). Proveniente de la tradición oral, pero ahora como forma "establecida", el cuento de hadas tenía una función sociopolítica y sirvió a sus creadoras para criticar las instituciones sociales y el destino de las mujeres en un mundo bajo el control patriarcal, que defendía "the taming of female desire according to virtues associated with male industriousness".<sup>7</sup>

Esto dio como resultado que el sistema considerara los cuentos de hadas demasiado subversivos y perturbadores, por lo que la labor de estas mujeres fue devaluada y rechazada por su falta de "erudición", así como por su invasión al mercado literario reservado sólo para verdaderos autores. Ya hacia mediados del siglo XVIII, toda la contribución realizada por las escritoras francesas (Madame de Villeneuve, Madame LePrince de Beaumont, Madame de Aulnoy) en el desarrollo de los cuentos de hadas fue adjudicada a un autor más aceptado: Charles Perrault, miembro distinguido de la academia, reconocido por haber imitado tan inteligentemente el estilo y la sencillez de dichas narraciones. Sin embargo, los cuentos de Perrault no eran los más representativos de los escritos entre 1690 y 1715 por las escritoras francesas.

De esta forma, el cuento de hadas pasó a tener una función didáctica en la que estaba presente un código de buenas costumbres. Los cuentos de hadas no sólo fueron censurados, sino que además tenían que ser cortos, con temas sociales, tales como obligaciones, roles de género, diferencias de clase y de poder para que fueran atractivos para los editores. Además, tenían que reforzar la idea

---

<sup>7</sup> Jack Zipes *opud* Danielle M. Roemer y Cristina Bacchilega. *op.cit.*, p. 11.

de poder en los niños de clase sociales superiores y de las formas para mantener ese poder. Es decir, tenían que incluir el principio de que los hombres eran los únicos seres capaces de proyectar todas las virtudes de la humanidad. Esa concepción tuvo que ser acatada por las autoras para que sus textos fueran aceptados. Así, durante muchos años estas historias fueron reinventadas y transmitidas oralmente por mujeres pero la literatura escrita era un trabajo exclusivo de los hombres.

En el siglo XIX, durante la época del romanticismo, los hermanos Jacobo y Wilhelm Grimm fueron los primeros en realizar una recopilación y estudio de los cuentos de hadas de la tradición europea en *Cuentos para niños y familias* (1812). Más adelante, Hans Christian Andersen publicó *Cuentos contados para niños* (1835), en donde utilizaba temas tradicionales para contar sus propios relatos. De hecho, Andersen fue el primer escritor de cuentos de hadas de origen humilde para quien el arte de narrar era una tradición viva y radicaba en la palabra hablada.

Con los avances de la imprenta y la reducción del costo de los libros, se creó un nuevo mercado, el de los libros para niños. Así, al buscar las fuentes para historias fáciles, los editores de la época victoriana se basaron en cuentos europeos de las escritoras francesas del siglo XVIII adaptándolos de una forma mas "amable" y "simple" que, por supuesto, suprimió los aspectos sexuales y muchos de los elementos de violencia existentes en versiones anteriores.

Al observar el desarrollo de los cuentos de hadas desde sus antecedentes en la tradición oral, pasando por las diferentes formas narrativas que influyeron para su creación, hasta el momento de su institucionalización como tal en el siglo

XVIII, se advierte un cambio significativo en la forma en la que los acontecimientos de los mismos han sido relatados. De ser una forma de expresión de las mujeres del siglo XVIII, que contemplaba o describía las actitudes de la época, se transformó en un instrumento de poder en el que resaltaba una actitud sexista y clasista en relación a los papeles de género y a los rangos sociales, y en el que, además, se manejaba una doble moral con respecto al uso del lenguaje relacionado con el sexo y la violencia, los cuales eran muy explícitos en versiones anteriores, y que a partir de su establecimiento como *contes de fées* se convirtieron en sutiles insinuaciones.

En el paso de la tradición oral a la escrita de los cuentos de hadas, se afirma que la primera tuvo sus propias reglas que fueron fijadas en la segunda. Entre ambas hubo un continuo intercambio cuyo propósito consistió en preservar los elementos vitales inherentes a la cultura de las diferentes narraciones. Al producirse esta transición una serie de preguntas sobre lo que ocurrió en el momento específico de la narración, así como lo que el autor quiso decir o cómo afectó al texto el modo en que lo dijo se formularon; pero sobre todo se llegó a la conclusión de que los cuentos eran historias vividas, agradables para ser narradas o leídas.

Diversas formas narrativas tales como los mitos, fábulas, diálogos o proverbios sirvieron como base para la creación de los cuentos de hadas. El apogeo de los cuentos de hadas tuvo lugar entre los siglos XVII y XVIII.

Determinar la relación entre las versiones escritas y las versiones orales involucra el sello personal de los autores y el medio social, cultural, religioso e histórico en el que fueron registradas. Sin embargo, a pesar de mantener los

mismos temas, el contexto cultural ocasionó que cada recreación generará una narrativa diferente. De esta forma, el establecimiento de los cuentos de hadas como género literario tuvo un costo muy alto: la pérdida de una figura femenina subversiva y transgresora presente en versiones orales antiguas. Un claro ejemplo de esta pérdida es la transformación que sufrió la protagonista del cuento de la bella durmiente durante su formación como cuento de hadas, la cual se abordará en el siguiente capítulo.

## Capítulo II.

La conformación del cuento  
de "La bella durmiente  
del bosque" a partir de la  
tradición oral.

## Capítulo II. La conformación del cuento de "La bella durmiente del bosque" a partir de la tradición oral

[la mujer] "ídolo, diosa, madre, hechicera  
pero jamás puede ser ella misma"

Marjoire Agosin  
Silencio e imaginación

En el capítulo anterior mencioné diferentes fuentes de donde los cuentos de hadas pudieron haber recibido una influencia. Para analizar el origen del tema de la bella durmiente contemplé tres diferentes narraciones: el mito de Perséfone, "El noveno cuento del capitán" de *Las mil y una noches* y "The Sun, the Moon and Talia" de Giambattista Basile en *The Pentamerone*. Dichas narraciones comparten características que considero determinantes para la creación de la historia de la bella durmiente, por lo tanto, es necesario describir, de una manera general, el contenido de cada una de ellas, siguiendo el orden en que el público tuvo acceso estas historias; compararlas con la versión de Charles Perrault, ya que ésta fue la primer versión reconocida dentro del rubro de cuento de hadas y, por último, explicar los motivos por los cuales se consideran una influencia que ayuda a conformar la historia de la bella durmiente.

Los mitos son una forma de narración que ha sobrevivido gracias a lo relevante que resulta su contenido para dar sustento a la cosmovisión de un pueblo, ya que "al estar encarnados en diosas y dioses, animales, plantas o lugares sagrados, los mitos pre-patriarcales y sus símbolos arquetípicos comunican una historia de los tiempos primordiales que puede iluminar las búsquedas del presente."<sup>1</sup> De este manera se puede afirmar que los mitos comparten con los cuentos de hadas la

---

<sup>1</sup> Mircea Eliade *apud* Analía Bernardo "Deméter y Perséfone, el mito de una transformación cíclica".  
<http://www.mujeresdeempresa.com/genero/genero011001.htm> Oct. 19 del 2003, p.1.

forma, el contenido y las razones por las que fueron difundidos, por lo que no se puede negar su influencia en su desarrollo y creación: "Fairy tales were first *told* by gifted tellers and were based on rituals intended to endow meaning to the daily lives of members of a tribe. As *oral folk tales* they were intended to explain natural occurrences such as the change of seasons, and shifts in the weather or to celebrate the rites of harvesting, hunting, marriage and conquest."<sup>2</sup> Así, la primer referencia en la que me basé para determinar algunos de los rasgos que influyeron en la creación de la historia de la bella durmiente es el mito de Perséfone, ya que testifica la existencia de un fondo común simbólico muy antiguo, después también desarrollado en Francia por Perrault.

Un día cuando Core<sup>3</sup> ("joven adolescente"), hija de Zeus y Deméter, recogía flores en el Eleusis con las Océanidas, es raptada y llevada al Tártaro por Hades, con la ayuda de la diosa Gea. Entonces, la diosa Deméter junto con Hécate la buscan por nueve días hasta que al décimo logran que el dios Helio confiese que Hades raptó a Core, ya convertida en Perséfone ("la que trae la destrucción"), con anuencia de Zeus. Enojada Deméter, recorre la tierra impidiendo que los árboles den frutos y que las hierbas crezcan. Al ver esto, Zeus llega a un acuerdo: le pide a Hades que devuelva a Perséfone y le dice a Deméter que su hija regresara mientras no haya probado la comida del mundo de los muertos.

Antes que Perséfone parta en el carro de Hermes, Hades se las ingenia para que coma siete semillas de granada. Al llegar con Deméter, ésta se da cuenta de lo ocurrido con la granada, se lamenta y jura que nunca más volverá al Olimpo.

---

<sup>2</sup> Jack Zipes. *op. cit.*, p. 10.

<sup>3</sup> Robert Graves. *Los mitos griegos I*, p. 115.

Finalmente, todos los dioses llegan a un acuerdo, lo que obliga a Perséfone a bajar al mundo de los muertos durante un tercio del año y a estar con su madre los nueve meses restantes.<sup>4</sup>

En este mito hay varios antecedentes del relato de la bella durmiente del cuento de Perrault. En el aspecto familiar, tanto Pérsefone como la bella significan el centro de la existencia de la madre de la primera y de los padres de la segunda respectivamente. También en ambos casos, las jóvenes doncellas son separadas de la casa materna y paterna por agentes extraños; en el mito por Hades y Gea y en el cuento por el hada que provoca el encantamiento de la princesa por no ser invitada a su bautizo. Así, en ambas historias existe un sentimiento proteccionista que se refleja también en los lugares que "dormitan". Perséfone se encuentra en el Tártaro, el cual está resguardado a la entrada por el can Cerbero y la bella durmiente de Perrault en un castillo protegido por los rosales en el bosque.

La bella, dormida durante cien años por el hada mala y despertada por el príncipe encantado, podría ser la metáfora del entumecimiento invernal de la naturaleza y de la llegada de la primavera en el mito de Perséfone. En las dos historias existen objetos y situaciones que simbolizan esta metáfora. Por un lado, las flores adormideras que recoge Perséfone antes de ser raptada y cuyas cualidades soporíferas y color escarlata significan la promesa de la resurrección después de la muerte<sup>5</sup> y el huso de hilar, con el que la bella se pincha el dedo y además encarna una forma de vida después de un sueño que parecía eterno representan el entumecimiento. Por el otro, las granadas que Hades le da a

---

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*

Perséfone para que pertenezca al mundo de los muertos y el beso que despierta a la bella del cuento de Perrault representan la llegada de la primavera o despertar lo que además podría estar ligado al fruto prohibido que ocasiona el inicio de un ciclo nuevo para ambas protagonistas.

El mito de Perséfone se refiere al concepto de vida-muerte como un mismo proceso; y de esta concepción también se deriva el origen del mito del sueño de los 100 años de la bella durmiente. De acuerdo con Analía Bernardo, en el mito de Perséfone, "la muerte natural, como la vida, es una experiencia de transformación, iluminación y maduración que abarca dimensiones espirituales, psicológicas y culturales de las personas"<sup>6</sup>, lo cual se consideraría como el principio de la conformación de la personalidad de la bella durmiente cuya intención era la de prolongarse y que, por el contrario, fue desvaneciéndose debido a los intereses sociales y políticos de la época en la que surgieron los cuentos de hadas.

"El noveno cuento del capitán" en *Las mil y una noches* es otra de las fuentes en la que encuentro características de la bella durmiente. En esta narración, la trama empieza cuando una mujer que no podía concebir ruega: "dame una hija, Señor, aunque haya de morir del olor del lino" y su deseo es cumplido y tiene una hija "tan hermosa como la luna nueva ya tan pálida y delicada como un rayo de luz cándida" a la que llama Sittuján (la señora del señor)<sup>7</sup>. Un día el hijo del sultán pasa por su casa y se enamora perdidamente de ella. Al no saber qué hacer, acude a una vieja y le pide que haga todo lo posible para que la joven le corresponda.

---

<sup>6</sup> Analía Bernardo, *op.cit.*, p. 3.

<sup>7</sup> "El noveno cuento del capitán" en *Las mil y una noches*, pp. 1248-1249.

Entonces la vieja va a ver a la muchacha y le dice que tiene dedos adecuados para tejer lino.

La curiosa de Sittuján insiste a su madre que la lleve con la vieja para que le enseñe a tejer lino. Ahí empieza a hilar y se le entierra una brizna de hilo en la uña de uno de sus dedos y cae muerta. Los padres, persuadidos por la vieja construyen un templo en una isla para que la joven permanezca ahí. Entonces el hijo del sultán va a verla y, mientras observa y sostiene sus manos, éste le extrae la brizna de lino y ella despierta, se besan y tienen relaciones sexuales por cuarenta días. Después como el hijo del sultán no puede permanecer mucho tiempo fuera de su reino, la abandona.

Desconsolada, Sittuján encuentra el anillo mágico de Solimán<sup>8</sup>, lo frota y le pide que construya un palacio al lado del hijo del sultán y que la haga aún más bella para que no la reconozca y sea irresistible para vengarse del hijo del sultán. El muchacho descubre a su nueva vecina, se enamora perdidamente y para conquistarla le envía regalos con su madre. Primero, le envía un brocado finísimo de dos piezas que ella utiliza como trapos para limpiar, y después, un collar de oro que Sittuján le da a sus pichones. Desesperado, el muchacho le implora que sea su esposa; ella le exige que sea amortajado y enterrado en su jardín para simular su muerte. Después de pasar la prueba lo perdona, lo rescata de su tumba y le revela su verdadera identidad. Al final viven felices por siempre.

Esta narración de la literatura oriental contiene varias características que en las versiones occidentales no se contemplan. Por un lado, los dos protagonistas tienen un proceso de transformación. Cada uno experimenta la muerte a diferentes

---

<sup>8</sup> Solimán: Salomón, rey de Judá, a quien los árabes consideraban jefe supremo de los genios.

tiempos para dejar atrás una etapa de su vida, la niñez. Después de que el hijo del sultán despierta a Sittuján, viene un episodio de iniciación sexual que los va a introducir en la vida adulta. De hecho, ella tiene un nombre que la identifica y a él sólo lo conocemos como el hijo del sultán. Cuando se reencuentran, ella está segura de lo que quiere y sabe cómo obtenerlo mientras que el hijo del sultán tiene que experimentar un proceso ya no tanto de iniciación en la vida adulta, sino de aceptación de la misma. Además, las habilidades de Sittuján sobresalen en varios aspectos: es paciente, tenaz, inteligente y prudente. También hay similitudes con las versiones occidentales, como el hecho de que los padres de Sittuján deseen tener un hijo a pesar del costo que esto implique. De alguna forma los padres, al igual que en los cuentos de Basile y Perrault, condenan a las protagonistas desde el momento en el que ofrecen cualquier sacrificio con tal de tener un hijo.

Por último, tenemos el cuento de Giambattista Basile (1636) "The Sun, the Moon and Talia" en *The Pentamerone*<sup>9</sup>. Esta versión es la que tiene más similitud con la de Charles Perrault. Se trata de un rey que manda traer a los sabios de su reino para que le digan el destino de su hija recién nacida, llamada Talía. Los sabios le dicen que corre un gran peligro con una astilla de lino y para proteger a su hija, el rey ordena que ningún material parecido al lino sea introducido al palacio.

Un día Talía, siendo una hermosa adolescente, ve desde su ventana a una vieja hilando lino pero, como ignora lo que es un huso, se sorprende y le pide a la mujer que le deje intentarlo. Al hacerlo se entierra una astilla en la uña del dedo y cae muerta. Su padre la coloca en una silla de terciopelo, cierra las puertas del

---

<sup>9</sup> Para esta versión me basé en el artículo de Midori Snyder "Sleeping Beauty" y la introducción del libro de Iona and Peter Opie en *The Classic Fairy Tales*.

palacio, que está en medio del bosque, y la abandona para siempre. Tiempo después, otro rey que cazaba por el bosque descubre el palacio de Talía. Ahí él la ve, se enamora del cuerpo inerte y la viola para después abandonarla también.

Nueve meses después Talía da a luz a unos gemelos, Sol y Luna, quienes son cuidados por hadas y se alimentan del pecho de su madre. Un día por error uno de los niños succiona precisamente el dedo en el que su madre se había clavado la astilla y Talía despierta. Tiempo después, el rey regresa al mismo lugar y se acuerda de la aventura que tuvo con la bella durmiente. Ahí encuentra a Talía despierta y con los niños por lo que decide permanecer un tiempo junto a ellos.

Sin embargo, el rey está casado y la reina se entera de la existencia de Talía y los gemelos. Llena de celos y odio, se roba a los niños para cocinarlos y dárselos a probar al rey. Pero el cocinero los esconde y le hace creer a la reina que los ha cocinado. La reina engaña al rey diciéndole que se ha comido a sus propios hijos. Después manda quemar viva a Talía quien se las ingenia para retrasar la ejecución al pedirle a la reina que le permita desvestirse y como su ropa tenía oro engarzado, la reina acepta. Poco a poco se va quitando la ropa y cuando ya le falta la última prenda, llega el rey a salvarla. La reina al verse descubierta se lanza al fuego. El cocinero real regresa a Sol y a Luna sanos y salvos, y el rey y Talía se casan.

En este relato de Basile hay más elementos de la bella durmiente con una influencia occidental. Por ejemplo, la ira de la reina al enterarse de la existencia de Talía y sus hijos se podría interpretar como la lucha por el poder en el mito de Atreo y Tiestes; quienes fueron capaces de utilizar a sus propios hijos con tal de lograr

sus objetivos primordiales: la venganza y el poder<sup>10</sup>. Así, Atreo, lo mismo que la reina del cuento de Basile, se sienten amenazados, no tanto porque Tiestes y Talía fueron capaces de seducir a sus respectivos cónyuges, sino porque el hecho que Tiestes haya robado el carnero de oro, que le habían regalado los dioses, y que Talía haya dado a luz a Sol y a Luna representa un peligro para que ambos continúen en el poder.

Existen elementos de las narraciones anteriores que se tornan en una concepción más occidental en la historia de Basile. La isla desierta en donde yace Sittuján cambia por un palacio encantado en el bosque en el cuento de Talía. También, la posición de la mujer, quien sin perder el poder mágico-sobrenatural de su belleza, cambia de activa, donde Sittuján tiene la opción de cambiar su destino a través del anillo de Solimán, a pasiva, en donde Talía sólo vive a partir de otros: su padre, el rey y sus hijos; sin embargo, Talía aún conserva la decisión y el ingenio de Sittuján, al utilizar el huso de hilar que desencadena el destino, que ya antes le habían dicho los sabios, y al engañar a la reina para salvarse de ir a la hoguera. La prolongación de la bella durmiente a través de Perséfone y Sittuján se refuerza con el hecho de que en la versión de Basile, la protagonista todavía tiene un nombre con el que se le identifica, Talía.

Cuando Charles Perrault escribe *Cuentos de Mamá Oca* (1697) se funda la fábula cuyos argumentos tomados de la tradición popular serían conocidos dentro de la tradición escrita como "cuentos de hadas", relatos con un estilo sencillo y con extraordinarios desarrollos fantásticos. De esta forma, el mito de Perséfone, "El noveno cuento del capitán" y el cuento "The Sun, the Moon, and Talia" al ser parte

---

<sup>10</sup> Robert Graves. *Los mitos griegos II*, pp. 54-64.

de narraciones ya establecidas de forma escrita fueron reutilizados y adaptados principalmente por autores franceses de acuerdo a los contextos históricos, culturales y sociales en los que vivieron, para transmitirlos. Gracias a estos procesos de reutilización y adaptación, el cuento de hadas se constituyó como una forma narrativa.

No obstante, Perrault no tenía idea del éxito que alcanzarían sus narraciones "llenas de ingenuidad y natural sencillez" <sup>11</sup>. Y aunque no fue el único en realizar este trabajo de recopilación de leyendas y cuentos de diferentes orígenes, y "actualizarlos" a la moda de la época, si tuvo dos ventajas que le permitieron un mayor reconocimiento: su condición de hombre y además ser funcionario de la corte del rey Luis XIV. Con este reconocimiento, Perrault apoyó la idea del Rey Sol de incluir un epílogo moralizante, en donde el mal era castigado sin piedad y los protagonistas no eran eximidos hasta pasar un auténtico *via crucis* de vejaciones y sufrimientos que se compensaba con un final feliz.

Detrás de todo este movimiento cultural había una doble intención del rey. Como estaban en tiempos de guerra, estalló una crisis económica y los impuestos se elevaron de una forma excesiva y fue a través de estos cuentos que el rey empleó la fórmula romana del *panem et circensem*. Con ellos daba a entender que si el mal era castigado por la Justicia Divina, no importaba padecer miserias y humillaciones porque quienes habían sufrido, gozarían de venturas sin fin. Otra forma de distracción en los cuentos eran las hadas que aparecían como espíritus protectores que otorgaban dádivas y regalaban deseos. De esta forma la gente

---

<sup>11</sup> Juan Domingo Argüelles. "Tres siglos de la muerte de Charles Perrault" en El Universal, 14 de mayo de 2003.

ignorante y analfabeta se aferraba a la creencia de que todo podía resolverse con la ayuda de lo maravilloso. En consecuencia, los cuentos de hadas, nacidos en un ambiente cortesano, llegaron al pueblo agrupados, clasificados y convenientemente manipulados para conseguir su objetivo: distraer a la gente.

Por lo tanto, podríamos afirmar que hubo un cambio drástico del cuento de "The Sun, the Moon, and Talia" de Basile al de "La bella durmiente del bosque" de Perrault debido a las exigencias morales del rey Luis XIV. Por ejemplo, se sustituyó al rey casado por un valiente príncipe; la violación de Talia, por un beso tierno, inocente y de amor; la reina-esposa despechada por una reina-madre "un poco ogresa" a la que le gusta la carne humana. Y se dejó casi al final la parte más oscura de la historia en donde la reina-madre se empeña en devorar a sus nietos y a su nuera, acompañados de una buena salsa. El cuento finaliza con una moraleja, que es una de las características que inicia la tradición de los cuentos de hadas, y aunque es irónica y tiene poca relación con el cuento, ocupa un lugar importante en el desarrollo de la trama ya que se burla particularmente de las mujeres:

Esperar algún tiempo para hallar un esposo  
rico, galante, apuesto y cariñoso  
parece una cosa natural  
pero aguardarlo cien años en calidad de durmiente  
ya no hay doncella tal que duerma tan apaciblemente.  
La fábula además parece querer enseñar  
que a menudo del vínculo el atrayente lazo  
no será menos dichoso por haberle dado un plazo  
y que nada se pierde con esperar;  
pero la mujer con tal ardor  
aspira a la fe conyugal  
que no tengo la fuerza ni el valor  
de predicarle esta moral.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Charles Perrault, "La bella durmiente del bosque", en *Cuentos*, p. 67.

Esta moraleja significó lo que el establecimiento del cuento de hadas trajo consigo; cambios en el contenido de las narraciones anteriores que modificaron el concepto del papel de la mujer. A través de las heroínas de los cuentos de hadas se inculcaba la idea de que no había nada mejor que ser esposas, madres y que era necesario elegir un marido bondadoso e inteligente ya que para ese entonces, la máxima dicha consistía en casarse con un príncipe hermoso y magnánimo.

Mencionar a Perrault como primera referencia concreta de la historia de la bella durmiente de los cuento de hadas no significa que restemos importancia a las versiones citadas anteriormente. Al contrario, Perrault se basó en el relato de Basile y éste a su vez contiene muchas características de la narración de *Las mil y una noches* y del mito de Perséfone. Sin embargo, en este cuento encontramos cambios mucho más significativos que han conformado la versión más conocida que presenta un arquetipo de mujer muy distinto al de Perséfone, Sittuján y Talía.

De acuerdo con lo que Lüthi menciona en el capítulo "The Style of the Fairy Tale", el estilo de los cuentos de hadas se podría resumir en cuatro palabras: "clarity, exactness, positiveness and precision"<sup>13</sup>. Cada una de estas características ha influido en la forma en que los cuentos de hadas se adaptan, son aceptados y transmitidos con tanta facilidad a través del tiempo. Sin embargo, los cuentos de hadas tienen mucho que mostrar de acuerdo con sus diferentes niveles de comprensión e interés. A pesar de ser una forma narrativa de inspiración universal, sus temas son relativamente pocos y tienen gran similitud entre sí. De acuerdo con J.C. Cooper, el tema más frecuente en los cuentos de hadas es "la iniciación y la

---

<sup>13</sup> Max Lüthi. *Once Upon a Time on the Nature of Fairy Tales*, p.57.

integración, la transformación del hombre por sí mismo con ayuda sobrenatural, la transición de lo mortal o inmortal en el ciclo, nacimiento, muerte y renacimiento, que se repite constantemente hasta que logra trascender también y vivir feliz por siempre jamás.<sup>14</sup>

En el mito de Perséfone, "El noveno cuento del capitán" y el cuento de "The Sun, the Moon, and Talia", los temas relacionados con las diferentes pruebas, prohibiciones y condiciones que las protagonistas experimentan durante su viaje de auto-conocimiento; el conflicto entre los poderes del bien y el mal; y la búsqueda de su complemento plantean un problema existencial que ocasiona en las protagonistas un proceso moral, social, psicológico, mitológico o espiritual de búsqueda del significado de la vida. Sin embargo, este dilema, que pudo haber tenido un resultado más alentador, significó una amenaza para los intereses morales de la época en la que surgieron los cuentos de hadas, los cuales lo consideraron una forma de subversión que a pesar de ser reprimida y cambiada fue lo suficientemente eficaz para conformar las características más representativas de la bella durmiente.

Por lo general, el cuento de hadas tiene un proceso lineal en episodios que se relacionan para el desarrollo de la historia. Esta característica provoca una tendencia a la repetición para intensificar los propósitos del texto. Observamos que las tres protagonistas de las versiones citadas experimentan de alguna forma el mismo proceso que la bella durmiente: su nacimiento, la fiesta de su bautizo, cuando se pincha el dedo con la rueca, cuando el príncipe aparece, su despertar, cuando la reina descubre que el príncipe tiene una familia, cuando la reina trata de

---

<sup>14</sup> J.C. Cooper. *op.cit.*, p. 188.

matarla y el príncipe la salva; así pues todos estos temas por sí mismos conforman una sola historia.

La introducción y el final de los cuentos de hadas siguen fórmulas comunes en las que siempre se presenta un mundo armónico y optimista en el que a pesar de lo terriblemente graves que puedan ser algunos sucesos de la historia, el final feliz se debe a la virtud del héroe, al azar o a la interferencia de personajes sobrenaturales.<sup>15</sup> Así, aunque Perséfone, Sittuján y Talía no son personajes de un cuento de hadas comparten el hecho de haber pasado por muchas dificultades y finalmente vivir en armonía con los demás o ser felices para siempre como la bella durmiente.<sup>16</sup>

El uso de la magia y lo sobrenatural es primordial pues a pesar de que los protagonistas del cuento de hadas se enfrentan con la naturaleza y con su propio género, también se encuentran con fuerzas sobrenaturales que son una manifestación de un poder que está más allá del mundo normal y fuera de su control. Y si esta fuerza se manifiesta por medio de un acontecimiento completamente normal se establecen los antecedentes de la naturaleza irreal de estas historias que contemplan el poder de lo mágico y de la transformación, como cuando Perséfone regresa del mundo de los muertos para consolar a su madre o Sittuján decide vengarse, con ayuda del anillo, del abandono del hijo del sultán o Talía concibe a unos gemelos estando dormida. Esto explica por qué el cuento de

---

<sup>15</sup> J.C. Cooper, *op. cit.*, p.44.

<sup>16</sup> Vladimir, Propp. *Morfología del cuento*, p. 35.

hadas está interesado en explorar los procesos internos que tiene el individuo<sup>17</sup>, en el cual las virtudes y los defectos son simples y bien marcados.

La forma más directa de penetrar en el universo del cuento de hadas es por medio del narrador omnisciente, el intermediario entre la narración y el lector. Generalmente el narrador mantiene un nivel ambiguo por el discurso figurado y tomado literalmente de las formas retóricas ligadas a lo sobrenatural del lenguaje que utiliza; sin embargo, es mucho más confiable que el del personaje, el cual debe someterse a la prueba de su veracidad.<sup>18</sup> La transformación de Sittuján en una princesa poderosa aún más bella de lo que era; o el hecho de parir a sus hijos sin la ayuda de nadie más que de las hadas, como Talía, sientan las bases para que el cuento de la bella durmiente retome estas historias y las presente de una forma tan normal que aún los encuentros más extraordinarios se narran de modo casual y cotidiano.<sup>19</sup>

De acuerdo con Max Lüthi: "the fairy tale indicates the action and does not get lost in the portrayal of scenes and characters."<sup>20</sup> Esta ausencia de descripciones ocasiona que la forma en que se nombran los objetos en el cuento de hadas sea directa y tajante subordinando todo a la acción. Sin embargo, al remitirnos a las versiones que sirvieron de apoyo para crear el cuento de hadas de la bella durmiente, encontramos que el espacio y la atmósfera están íntimamente relacionados con el ciclo de vida-muerte. Por medio de lugares concretos como el Tártaro, la isla, el castillo, el bosque se hace una abstracción para describir el tipo

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>18</sup> T. Todorov, *op. cit.*, pp. 69-71.

<sup>19</sup> B. Bettelheim, *op. cit.*, p. 44.

<sup>20</sup> Max Lüthi, *op. cit.*, p. 50.

de sentimientos y sensaciones que estos lugares producen en Perséfone, Sittuján, Talía y la bella durmiente y cómo influyen en el desarrollo de sus historias.

La manera en la que los cuentos de hadas se inician, desarrollan y finalizan: "Había una vez...", "En un principio...", "No hace mucho tiempo...", "y vivieron felices por siempre jamás" sitúa la acción fuera de un tiempo dado. De esta forma, al estar fuera de las limitaciones de tiempo y espacio, los acontecimientos cotidianos van perdiendo su valor para crear y presentar nuevas situaciones sin problemas<sup>21</sup> en cualquier lugar o momento. Esta atemporalidad o carencia de tiempo se observa en las historias de Sittuján y Talía quienes comparten la experiencia fantástica de dormir en vez de morir, al igual que la bella durmiente, pero nunca se percatan de que su ausencia fue cuestión de segundos en su mundo mortal.

El propósito de los cuentos de hadas es demostrar que el amor tiene un poder más fuerte que el encantamiento y lo conquista todo. Sin embargo, predomina una moralidad estricta, basándose en el principio de que la moralidad es la mejor política y en la que no tiene cabida la ambigüedad<sup>22</sup>, por lo que hay que tomar la decisión adecuada para después vivir feliz por siempre o en caso contrario fracasar y recibir el castigo. Es aquí donde el contenido sexual de las versiones que sirvieron como base para la historia de la bella durmiente cambió. Por ejemplo, las más de cuarenta noches que Sittuján pasa teniendo relaciones con el hijo del sultán o la atracción que ejerce Talía dormida en el rey que la viola, fueron sustituidas por un beso de amor y un matrimonio eterno.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 119-121

<sup>22</sup> J.C. Cooper, *op.cit.*, p. 77.

Desde un enfoque psicoanalítico, los cuentos de hadas, al ser un producto de la búsqueda de respuestas de la humanidad, adoptan diferentes formas y son representados por medio de imágenes y símbolos<sup>23</sup> concretos:

Los cuentos de hadas nos hablan en un lenguaje de los símbolos, representando el contenido inconsciente. Su atractivo se dirige a nuestra mente consciente e inconsciente a la vez, a sus tres aspectos -ello, yo y super-yo- y también a nuestra necesidad de ideales del yo. Esto hace que un cuento sea muy efectivo, puesto que en su contenido, toman cuerpo de forma simbólica los fenómenos psicológicos internos.<sup>24</sup>

Al narrar temas relacionados con el ciclo de la vida, los cuentos de hadas contienen símbolos relacionados con la muerte, el renacimiento, la iniciación, la desintegración y la integración. Así, el sueño-muerte que Situján experimenta por utilizar el huso de hilar, se consideraría un antecedente que advierte el peligro de forzar el rito de iniciación y la vida espiritual de una forma absurda en la bella durmiente de Perrault. O también, las escenas de violación y canibalismo en la historia de Basile, cuyo efecto catártico permite que afloren temores ocultos y aspectos violentos y oscuros de la personalidad del rey que al ser reconocidos y enfrentados se transforman en la gran hazaña que realiza el príncipe para llegar hasta la torre donde se encuentra la bella durmiente o en el suicidio de la madre-ogresa en el cuento de Perrault.

La participación de los personajes dentro de los cuentos de hadas se va a definir conforme a los acontecimientos que se vayan desencadenando. Éstos

---

<sup>23</sup> De acuerdo con Mircea Eliade, "los símbolos son creaciones que responden y llenan una función; dejan al desnudo las modalidades más secretas del ser". Por lo mismo, los símbolos revelan ciertos aspectos de la vida a través de imágenes las cuales constituyen un lenguaje que el hombre utiliza para expresarse. Dentro de una narración, los símbolos añaden un nuevo valor a un objeto o a una acción sin afectar sus valores propios, en pocas palabras, "abren" dichos objetos o acciones y "hace estallar la realidad inmediata, pero sin disminuirla ni desvalorizarla" Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, p.12.

<sup>24</sup> J. C. Cooper, *op. cit.*, p.43.

personifican e ilustran problemas internos pero también sugieren una solución a dichos conflictos los cuales forman parte de su desarrollo hacia un nivel humano superior.<sup>25</sup> De hecho, el argumento de los cuentos de hadas gira en torno al héroe o la bella afligida, quienes sufren y se enfrentan a poderes extraordinarios y a pruebas y tribulaciones. De esta manera, Perséfone, Sittuján y Talía, al igual que la bella durmiente de Perrault logran una prolongación. El proceso de crecimiento de las protagonistas, quienes ya son consideradas heroínas, proyecta una existencia feliz como resultado de las pruebas a las que han sido sometidas. Sin embargo, durante este crecimiento las heroínas también enfrentan crisis que ya están imaginativamente adornadas y simbólicamente representadas; en el mito de Perséfone por Hades, en el cuento de Sittuján por el anillo de Salomón, en el cuento de Talía por la reina y en el cuento de Perrault por los encuentros con el hada mala y la reina ogresa, quienes son la personificación de la ambivalencia y la paradoja, son creadores y destructores, donantes y negadores que engañan a las protagonistas y a sí mismos.<sup>26</sup>

Todos tienen por igual la capacidad de transformación, pueden cambiar su apariencia exterior sin perder su auténtica identidad individual, como lo hace Perséfone al dejar de ser Core o Sittuján al volverse más hermosa y lograr engañar al hijo del sultán y por último, Talía quien se convierte en un objeto inerte por un sin fin de años para recuperar luego su apariencia normal y reanudar su vida sin haber envejecido cuando se rompe el hechizo.<sup>27</sup> Una de las constantes de los cuentos de hadas es preguntarse sobre la existencia de seres sobrenaturales y su significado.

---

<sup>25</sup> Vladimir Propp, *op. cit.* p. 32.

<sup>26</sup> Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 69.

<sup>27</sup> J.C. Cooper, *op. cit.*, p.14.

De hecho, en términos generales, los seres sobrenaturales suplen una causalidad<sup>28</sup> deficiente:

The magic in the tales (if magic is what it is) lies in people and creatures being shown to be what they really are. The beggar woman at the well is really a fairy, the beast in *The Beauty and the Beast* is really a monarch, the frog is a handsome prince, the corpse of Snow White a living princess. Fairy tales are unlike popular romances in that they are seldom the enactments of dream-wishes. We would ourselves be unwilling to face the hazards the heroes have to face, even if we were certain, as the heroes are not, of final reward.<sup>29</sup>

A pesar de las experiencias extraordinarias que viven, la condición humana de las heroínas de los cuentos de hadas queda establecida al recordarnos que tendrá que morir algún día. Sin embargo, en las versiones anteriores de la bella durmiente y el cuento mismo de Perrault, esta muerte no es definitiva puesto que se les devuelve la vida por medios sobrenaturales. Al tener que enfrentarse a poderes adversos, las heroínas se ven obligadas a vivir situaciones que las trasladan de su mundo personal al universal.

Finalmente, una última característica en relación a las heroínas de las versiones anteriores y del cuento de la bella durmiente de Perrault radica en que mientras las primeras tienen un nombre propio, Perséfone, Sittuján y Talía, el de la última, "la bella durmiente" es anónimo y no sólo representa cualidades dignas de "admiración" sino que además refleja el ideal de heroína de los cuentos de hadas: joven, bella, de cabellos dorados, con sentimientos espiritualizados y virtudes que,

---

<sup>28</sup> De acuerdo con Todorov en *la vida cotidiana*, una parte de los acontecimientos se explica por causas que nos resultan conocidas, y otra, por que nos parece al azar, en la cual la intervención de una causalidad aislada que no está directamente relacionada con las otras series causales que rigen nuestras vidas. T. Todorov, *op. cit.*, p. 89.

<sup>29</sup> Iona y Peter Opic, *op.cit.*, p. 11.

además, van presentando el código de normas espirituales y éticas que van a regir su existencia.

Existen teorías que proponen formas para hacer un estudio del contenido, la estructura y la función de los cuentos de hadas desde diferentes puntos de vista ya sea histórico, psicoanalítico, semiológico. Pero para comprender la evolución del cuento de la bella durmiente también es importante mencionar las características que han ido conformando los elementos narrativos de los cuentos de hadas. Para el presente capítulo me incliné por un enfoque ecléctico que contempla elementos narrativos tales como los temas y el estilo, el tipo de narrador y discurso, el espacio, la atmósfera, la temporalidad, la simbología y los personajes de las versiones a las que hago referencia y, que considero, sirven para conformar las características del cuento de la bella durmiente en general y de esta forma crear un punto de comparación con el cuento de Angela Carter en el siguiente capítulo.

Capítulo III.  
"The Lady of the House  
of Love", una reinvención  
de la bella durmiente.

### Capítulo III. "The Lady of the House of Love", una reinención de la bella durmiente.

*She left the web, she left the loom,  
She made three paces thro' the room.  
Out flew the web and floated wide;  
The mirror crack'd from side to side;  
'The curse has come upon me!' cried  
The Lady of Shalott.  
Lord Tennyson*

*La muerte pone su sello a toda gran pasión,  
a todo heroísmo; sin ella la existencia carece de valor.  
Madurar para ella es la cima más alta pero también  
el término más difícil, y sólo puede ser alcanzado  
a fuerza de luchas heroicas y de sufrimientos.  
Nietzsche*

En este capítulo me enfocaré en la visión de Angela Carter acerca de los cuentos de hadas y cómo Charles Perrault influyó en su cuentística para la creación de una versión de la bella durmiente más apegada a la tradición oral, en el cuento "The Lady of the House of Love". También estudiaré cómo, por medio de la descripción de la atmósfera, la estructura espacio-temporal, el narrador y los diferentes símbolos, se descubre la personalidad de la protagonista y cómo estos mismos elementos permiten su transformación, la cual sirve como punto de comparación con la protagonista de Perrault.

Las diferentes fuentes que mencioné en el segundo capítulo para el estudio del cuento de la bella durmiente contienen características que han llegado a constituir la esencia de la versión más conocida en la que la protagonista es despertada por el beso del príncipe azul y viven felices por siempre jamás. Sin embargo, existen otras características que fueron "suprimidas" o "descartadas" de versiones anteriores, como las del cuento de *Las mil y una noches* o la de Giambattista Basile, a partir de la institucionalización del término "cuento de

hadas", y probablemente debido a que eran consideradas poco importantes para la supervivencia del cuento mismo o porque su contenido era poco apto para el público al que se dirigían. Yo me inclino por el primer motivo, aunque considero que la supervivencia obedeció a intereses propios de la época en la que el término fue creado. Además, hay que notar que esas "pequeñas" modificaciones tenían que ver con la personalidad de las protagonistas.

Originalmente las versiones anteriores contenían una visión diferente del papel que la mujer desempeñaba en el desarrollo del cuento. En estos relatos, las protagonistas no sólo tenían una mayor injerencia y libertad en la toma de decisiones en las diferentes situaciones que enfrentaban sino que además eran consideradas verdaderas heroínas, capaces de completar su ciclo de nacimiento-muerte-renacimiento para trascender: Perséfone logra completar y repetir su ciclo gracias a su madre Démeter; Sittuján realiza su transformación gracias al anillo de Solimán. En las diferentes aventuras que viven estas dos mujeres en su andar por el mundo encontramos el rasgo más sobresaliente que conformó el cuento de la bella durmiente: el largo letargo producto de una maldición como representación de la vida antes del despertar sexual.

Sin embargo, debido a la influencia de la visión patriarcal-occidental, con las versiones de Basile y Perrault empieza un retroceso vinculado con el cumplimiento de este ciclo, lo que coincidió también con la aparición de los cuentos de hadas como género narrativo. En la versión del primero, Talía, la protagonista, pierde poco a poco voluntad para decidir su destino, por lo que su presencia se minimiza. Son su padre, el rey, sus hijos y la reina-malvada quienes toman las decisiones por ella, quien sólo deja que los eventos sucedan sin la más mínima intervención.

---

En la versión de Perrault, la protagonista gana un nivel social, es hija de reyes. Pero a cambio, ella pierde su nombre y por lo tanto su identidad. Aquí las buenas costumbres y las apariencias cobraron mayor interés dejando a un lado las situaciones más escabrosas del relato de Basile, tales como la violación o el amasiato y en su lugar quedó la moraleja del cuento, en donde la posición de la mujer se remite a la necesidad de un esposo. De esta forma Perrault presenta "a worldly and somewhat sentimentalized version of older darker stories, which have many strange undertones"<sup>1</sup> en la que las características de la protagonista corresponden a una visión del mundo en donde la concepción de la mujer depende completamente del medio en el que vive.

Para Angela Carter, los cuentos de hadas representan "the most vital connection we have with the imaginations of the ordinary men and women whose labour created our world"<sup>2</sup>. De esta manera, la noción oficial de que los cuentos de hadas son mitos atemporales y universales dirigidos a un público infantil, textos que presentan un mundo idealizado y fantástico sin ninguna relación con las eventualidades de la vida real se aleja de la visión carteriana, la cual presenta los cuentos como posibles "studies in the history of imagining sexuality and gender"<sup>3</sup>; y los cuales además permiten múltiples interpretaciones a diferentes niveles.

De acuerdo con Carter, los cuentos de hadas de la tradición oral tenían una visión y concepción matriarcal, mucho antes de que Perrault los utilizarán para sus colecciones de cuentos:

---

<sup>1</sup> Iona y Peter Opie, *op. cit.*, p. 13.

<sup>2</sup> Angela Carter *apud* Daniel M. Roemer y Cristina Bacchilega, *op. cit.*, p. 67.

<sup>3</sup> Mary Kaiser, "Fairy Tales as Sexual Allegory. Intertextuality in Angela Carter's *The Bloody Chamber*", en *The Review of Contemporary Fiction*, p. 35.

There exists a European convention of an archetypal female storyteller, 'Mother Goose' in English, 'Ma Mère l'Oie' in French, an old woman sitting by the fireside. Obviously, it was Mother Goose who invented all the 'old wives' tales', even if old wives of any sex can participate in this endless recycling process, when anyone can pick up a tale and make it over. Old wives' tales -- that is, worthless stories, untruths, trivial gossip, a derisive label that allots the art of storytelling to women at the exact same time that it takes all value from it.<sup>4</sup>

Dentro de este contexto y debido a la vigencia de los cuentos "positivos" de Perrault, Carter decide reelaborar la actitud original de estos relatos, agregando elementos más sofisticados que llevan implícita la reflexión: "beware of men, beware of becoming subservient to me"<sup>5</sup>. Al mismo tiempo, reconoce el esfuerzo de un movimiento "proto-feminista" en los salones franceses. En este movimiento, el contexto histórico de las autoras así como los cuentos evocados consciente o inconscientemente (el mito de Perséfone, *Las mil y una noches*, los cuentos de Basile) produjeron nuevas formas de expresión que podían ser renovadas o metamorfoseadas creativamente. De esta forma, Carter desvanece las barreras que pretenden "sujetar" la realidad de cualquier forma<sup>6</sup> en sus relatos, y reconoce que estos impedimentos constituyen un antecedente para que sean modificados y mejorados.

La influencia de los cuentos de hadas en la obra de Angela Carter (1940-1992) tiene una estrecha conexión con las diferentes situaciones a lo largo de su vida y el trabajo de autores tales como Baudelaire, Poe, Shakespeare, entre otros. Pero es justo mencionar que durante su niñez, su abuela desempeñó un papel

<sup>4</sup> Angela Carter *apud* Terri Windling, *op.cit.*, p.1.

<sup>5</sup> Angela Carter *apud* Jeff VanderMeer, "Angela Carter".

<http://www.themodernword.com/scriptorium/carter.html>, abril 24 del 2002, p.20.

<sup>6</sup> Catherine Lappas *apud* C. Danielle M. Roemer and Cristina Bacchilega, *op.cit.*, p. 12.

crucial para que Carter desarrollara su interés por los cuentos de hadas: Uno de los recuerdos más nítidos de su niñez era el de estar sentada de noche junto al magro fuego de época de guerra, en la cocina de su abuela, mientras ésta, sentada en una mecedora y con un chal de lana en los hombros, le contaba sus versiones de cuentos de hadas clásicos.<sup>7</sup>

Se puede afirmar que Carter no solamente retoma el ingenio de su abuela para contar sus propias "versiones" sino que además cambia y habilita la riqueza literaria de dichos autores utilizando un lenguaje muy personal y poco convencional en donde "the grim quality of many fairy tales is fully explored in surrealistic meditations"<sup>8</sup>. En este proceso, Carter conjuga "the dynamics of female desire and her work on children's literature"<sup>9</sup>, lo cual revela nuevas formas de re-escritura que extraen lo más significativo de ciertas obras para la creación de sus propias historias cuyo propósito "is to shift the narrative focus on the transformations, metamorphosis and exchanges of identity"<sup>10</sup>.

Para Carter la relación de los cuentos con su entorno y con la situación por la cual han sido creados, o mejor, transformados es primordial. Por medio de una distinción entre lo que considera folclore y cuento de hadas, Carter establece esta relación; mientras que el primero surge de la cultura oral no-oficial y lo describe como una forma anónima y fluida que crea historias que pueden ser repetidas por personas desconocidas para entretener a la gente, en cambio, el cuento de hadas

<sup>7</sup> Michelini Zelman, *La búsqueda literaria de la femineidad*, <http://www.elpais.com.uy>, nov. 11 del 2003.

<sup>8</sup> Sandra Gilbert, Susan Gubar, *The Norton Anthology of Literature by Women*, p. 2231.

<sup>9</sup> *Idem*.

<sup>10</sup> Lorna Sage, *Woman in the House of Fiction*, p. 173.

es un producto de la cultura literaria oficial, el cual es una transferencia de la tradición oral en forma escrita<sup>11</sup>.

La forma en que Carter cuenta sus historias involucra los conceptos de fantasía y lenguaje del deseo. Éstos no han sido creados por una autoridad patriarcal sino que constituyen un tipo de género literario autónomo que conjuga lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso. Lo extraño no se refiere al sentido un tanto ambiguo que Freud utiliza para definir lo siniestro como todo lo que debía haber quedado oculto o secreto, pero que se ha manifestado y que es susceptible de alcanzar el punto preciso de tornarse extraño, inquietante en un ámbito en el que antes todo era normal; por el contrario, Carter emplea el término de lo extraño en sus cuentos para exhibir la anormalidad, no del contenido o de la forma de sus cuentos sino de la manera en la que subyace una realidad cruel dentro de los cuentos de hadas tradicionales considerados hasta cierto punto sutiles e imaginarios.

Carter chooses to inhabit a tiny room of her own in the house of fiction. For women, that space has always been paralyzingly, cripplingly small. I think we need the "multiplying ambiguities of an extended narrative". To imagine ourselves whole [...] we need the space to carve out our own erotic identities, as free women. And then to rewrite the fairy tales -- with a bolder hand.<sup>12</sup>

La técnica narrativa a la que Carter recurre en *The Bloody Chamber* consiste en utilizar cuentos de hadas con los cuales el lector está familiarizado (*La cenicienta*, *La bella durmiente*, *Pinocho*, etc.), para contar una historia nueva con diferentes niveles de interpretación en la lectura.

<sup>11</sup> Mary Kaiser, *op.cit.*, p. 30.

<sup>12</sup> Patricia Duncker *apud* Jeff VanderMeer, *op.cit.*, pp. 20-21.

She takes what we know and, having broken it, puts it together in her own spiky, courteous way; her words are new and not new, like our own. In her hands Cinderella, given back her original name of Ashputtle, is the fire-scarred heroine of a tale of horrid mutilations wrought by mother-love; [...] She opens an old story for us, like an egg, and finds the new story, the now-story we want to hear, within.<sup>13</sup>

De esta forma, Carter modifica elementos significativos de estos cuentos conforme a sus propias convicciones acerca del proceso de creación en donde la presencia de las mujeres, sus formas de actuar y reaccionar son un medio de inspiración. Estas convicciones no definen a la mujer como el agente pasivo que reacciona de acuerdo a lo que el hombre desea o sueña, sino como una entidad femenina que, en lugar de representar el modelo ideal, constituye un ser totalmente diferente con poder de decisión, que actúa conforme a sus anhelos y deseos.

La intención de Carter no sólo consiste en crear versiones de cuentos de hadas para adultos o feministas sino, además, "to extract the latent content from the traditional stories"<sup>14</sup> y de esta forma tornarlos subversivos. Una de las mayores contribuciones de Carter para el estudio de la transformación de los cuentos de hadas lo constituyen sus personajes y la sensualidad que proyectan. Se puede afirmar que es por medio de la descripción de escenarios y espacios llenos de elementos simbólicos que conocemos el interior de los personajes carterianos. Como lo menciona Salman Rushdie: "the love of the gothic, of lush language and high culture: but also of low stinks -falling rose- petals that sound like pigeon's farts, and a father who smells of horse dung, and bowels that are "great levellers".

---

<sup>13</sup> Salman Rushdie *apud* Angela Carter en *Burning your Boats: Collected Short Stories*, p. XIV.

<sup>14</sup> Catherine Lappas *apud* C. Danielle M. Roemer and Cristina Bacchilega, *op.cit.*, p. 12.

---

Here is the self as performance: perfumed, decadent, languorous, erotic, perverse"<sup>15</sup>.

Carter se enfoca en el desarrollo de los personajes y las funciones sociopolíticas de los cuentos en sí mismos, y decide contrarrestar el discurso patriarcal que censuró, encerró y relegó la labor de las creadoras de *contes de fées*, incluyendo en sus relatos mujeres que enfrentan situaciones de encierro pero que tienen control sobre su propia vida e influyen en la de otros también. Un claro ejemplo de esta situación lo hallamos en el cuento de "The Lady of the House of Love", en el cual, la dependencia de la protagonista con el medio en el que vive ocasiona su transformación.

Este cuento es el séptimo de la colección *The Bloody Chamber* (1979). Se trata de una historia de amor entre una solitaria y melancólica doncella, que tiene la cualidad de ser la última sobreviviente de la dinastía de los vampiros, y un joven oficial de la armada británica quien además es virgen y se encuentra de licencia viajando por los bosques de Rumania.

La historia empieza con la descripción desoladora de la aldea donde está el castillo de la doncella-condesa, quien se encuentra en su lúgubre dormitorio acompañada de una alondra e interpretando las cartas del tarot. Es así como descubrimos que su vida ha sido un encierro eterno. Ella vive al cuidado de una vieja ama de llaves que es muda; ésta no sólo se encuentra al pendiente de la doncella sino que además la provee de la sangre de jóvenes incautos para que la doncella pueda sobrevivir. La vida de la doncella es una pesada rutina: levantarse al anochecer; ponerse el vestido de novia de su madre; dirigirse a la mesa donde

<sup>15</sup> Salman Rushdie, *op. cit.*, p. X.

está el tarot, que la doncella utiliza para saber su destino y que siempre le marca las mismas cartas: la Papisa, la Muerte y la Torre; y alimentarse. Al principio, ella misma salía a buscar su comida que consistía en tomar la sangre de animales pequeños, indefensos y fáciles de atrapar; después, se convierte en una hermosa y seductora adolescente que necesita la sangre de jóvenes ilusos que se creen afortunados cuando la vieja ama de llaves los lleva a los aposentos de la doncella.

Un día, un apuesto joven oficial de la armada británica, que anda en bicicleta por los bosques de Rumania, llega a la aldea que está cerca del castillo de la doncella para descansar y refrescarse. Mientras él toma agua de la fuente, la vieja ama de llaves se acerca y por medio de señas lo convence para ir al castillo de su ama. Allí, el ama de llaves le da de comer y el joven oficial se da cuenta del estado en el que se encuentra el castillo y se sorprende. Cuando éste termina de comer, la vieja ama de llaves lo lleva ante la doncella para tomar el café. Al verla, el joven queda deslumbrado por su belleza y sensualidad, pero también queda intrigado por la fragilidad que proyecta.

Al ver al joven, la doncella pierde el control, pues ya le había sido anunciada su llegada en una carta del tarot diferente, la del Enamorado<sup>16</sup>. Después de terminar el café, la condesa lleva a su alcoba al joven oficial. Allí, nerviosa, se prepara para acabar con su víctima y mientras se desviste, deja caer las gafas que utiliza para proteger sus ojos de la luz y éstas se rompen, al tratar de buscarlas se encaja un vidrio y empieza a sangrar. Al ver su desesperación, el joven oficial la auxilia y besa la herida para calmarla. Al día siguiente, el canto de

---

<sup>16</sup> La traducción de esta carta sería "los enamorados", pero en el presente cuento la considero en forma singular ya que aparece en la tirada de la doncella y se relaciona más con la elección que tiene que tomar al final.

la alondra despierta al joven oficial quien está decidido a cuidarla y protegerla; sin embargo, al buscarla sólo encuentra una rosa. El joven oficial regresa al cuartel pero lleva la flor consigo. Ahí la pone en un vaso con agua para revivirla y ésta llena todo el cuartel con su perfume. Al final, él se dispone para ir a la guerra.

Podemos afirmar que "The Lady of the House of Love" es un cuento de espacios, en donde la historia y los laberintos de la conciencia de la protagonista toman significado a través del espacio representado. Ella habita un castillo en ruinas bajo los cuidados de una vieja ama de llaves, quien la provee de las víctimas que le permiten continuar con las "labores" de la dinastía. Sin embargo, ella "vive" inconforme con su cualidad de ser la máxima representante de la oscuridad, y desea ser libre. Al final no sabemos si ella muere para liberarse o si se transforma en una rosa para realmente "existir" para siempre. Esta representación, como lo menciona Luz Aurora Pimentel, se convierte en una "postura ideológica" enclavada en los cánones tradicionales de los cuentos de hadas que subvierte el orden establecido del punto de vista de una sociedad<sup>17</sup> que concibe este género literario de una forma totalmente opuesta a la de Carter.

Incluso el título del cuento es una síntesis de cómo la historia de la protagonista está estrechamente ligada a la existencia de un espacio concreto y lleno de significados que se contradicen con respecto al sentido literal del cuento. Así, "The Lady of the House of Love" no sólo se remite al lugar que habita la protagonista sino también a un complejo de significaciones, entre los que destacan el abandono, la soledad, la destrucción y el encierro.

---

<sup>17</sup> Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, p. 169.

Para establecer el tipo de espacio en el que se desarrolla la historia y la forma cómo éste afecta a los personajes, es imprescindible referirnos al gótico, el cual se asocia inmediatamente a lugares cerrados, oscuros y corrompidos en donde el tiempo es inmaterial y asfixiante. Los escenarios elegidos para el desarrollo de la trama del cuento son un elemento que enfatiza la situación de encierro que vive la protagonista.

Por medio de estos escenarios se desarrolla una noción de espacio centrada en opuestos tales como "interior-exterior" y "femenino-masculino" y aunque el modelo espacial dominante en la descripción de la casa de la doncella está centrado en la primer categoría, es a partir de este modelo que se afianzará la segunda. Así podríamos catalogar la alcoba de la doncella y el castillo como los espacios interiores principales a partir de los cuales se van a incorporar los espacios exteriores tales como la aldea, el jardín y el cuartel. Además, la forma en la que se describen estos escenarios tiene un sentido de introspección en el que la personalidad de la doncella se descubre poco a poco, y al final sirve como marco para que se produzca un intercambio de papeles entre los dos amantes.

La historia inicia en la aldea que "fell solely into the possession of subtle and vindictive inhabitants"<sup>18</sup>. Es un lugar lúgubre habitado solamente por sombras que "have no source in anything visible"(93) y sólo son percibidas a través de sensaciones opresivas, amenazadoras y desasosiego "that will afflict the traveller unwise enough to pause to drink from the mountain in the square that still gushes spring water from a faucet stuck in a stone lion's mouth"(93). Así, el agua es uno

---

<sup>18</sup> Angela Carter. "The Lady of the House of Love" en *The Bloody Chamber*, p. 93. Todas las citas del cuento han sido tomadas de la misma edición. De aquí en adelante habré de indicar las referencias a los números de las páginas en paréntesis.

de los signos de vida, pero el hecho de brotar de la boca del león, es una alusión al acto de circo en donde el domador introduce su cabeza en las fauces del león confiado en que no pasara nada. Pero más adelante, esta seguridad se disipa cuando por un indefenso gato que "grins and spits, arches his back, bounces away from an intangible on four-fear stiffed legs"(93) sabemos de la existencia de las sombras que deambulan por el lugar. Con esta descripción de la aldea, a partir de las sombras que la habitan, sabemos que ellas sólo resguardan el castillo "in which the beautiful somnambulist helplessly perpetuates her ancestral crimes"(93). Solamente más adelante conocemos el verdadero estado de la aldea, cuando el joven oficial llega en busca de refugio y descubre "...the roofs of all the cottages caved in and tall weeds thrusting through the piles of fallen tiles, shutters hanging disconsolately from their hinges, an entirely uninhabited place" (98) y es desde su perspectiva que sabemos cómo es la aldea realmente. En este mundo se encuentra la protagonista, quien usa el vestido de novia de su madre, sentada y sola "in her dark, high house" pero que a través del continuo uso de la cartas del tarot anhela escapar "from her chill, shuttered room into a country of perpetual summer" (93). De esta forma nos situamos en el escenario principal, la habitación de la doncella.

El salón que antecede a la recámara de la doncella se considera un preámbulo del escenario principal. Cada detalle refleja encierro y olvido, pero también toda la grandeza que en algún tiempo tuvo el castillo:

This room is never more than faintly illuminated by a heavily shaded lamp on the mantelpiece and the dark red figured wallpaper is obscurely, distressingly patterned by the rain that drives in through the neglected roof and leaves behind it random areas of staining, ominous marks like those left on the sheets by

dead lovers. Depredations of fungus everywhere. The unlit chandelier is so heavy with dust the individual prism no longer shows any shapes; industrious spiders have woven canopies in the corners of this ornate and rotting place, have trapped the porcelain vases on the mantelpiece in soft grey nets. But the mistress of all this disintegration notices nothing. (94)

Las cortinas, el papel tapiz, el candelero y los jarrones de porcelana testifican la riqueza que alguna vez tuvo el lugar, pero los hongos, el polvo y las telarañas hablan del olvido y el abandono en el que se encuentra. Inclusive al comparar la manchas que produce la humedad en el papel tapiz con el rastro que dejan los amantes muertos sobre las sábanas, está implícita una prolepsis, de las muchas que podemos encontrar a lo largo del cuento, por medio de la cual se intuyen dos probables finales: el rastro de la sangre de sus víctimas indica el posible destino del joven oficial o la muerte de la doncella al entregar sus virginidad y convertirse en humana. El propósito de incluirla al final de toda la descripción del salón y además conferirle el grado de "dueña de todo esa desintegración" es para remarcar sus características de descomposición y expresar el sentimiento de soledad y desesperanza que la rodea.

Dentro de este lugar cada objeto mencionado representa la personalidad de la doncella: la mesa en donde está el tarot, simboliza su esperanza; la jaula en donde está la alondra, su condena. Es así como estos objetos, que forman parte de la descripción de los espacios interiores dentro del cuento, adquieren un significado simbólico para definir el estado de la protagonista. En este salón "there is a round table on a single leg covered with a red plush cloth in which she lays out her inevitable Tarot" (94) que a lo largo del cuento se va a considerar una imagen de ella. El tarot es uno de los dos objetos por medio del cual conocemos la

personalidad obsesiva de la protagonista: "she counts out the Tarot cards, ceaselessly construing a constellation of possibilities" (93).

La doncella es un ser lleno de significados que pueden ser desentrañados únicamente en la oscuridad. El tarot no sólo refleja la personalidad de la condesa sino que además esboza la esperanza de que algo va a cambiar en su triste y oscuro destino: "In her dreams she would like to be human; but she does not know if that is possible. The Tarot always shows the same configuration: always she turns up La Papesse, La Mort, La Tour Abolie, wisdom, death, dissolution"(95). Así, estas cartas no sólo la definen como un ser en el que se conjugan el poder, la oscuridad y lo desconocido sino que además, el orden en el que son mencionadas también podría simbolizar el pasado, el presente y el futuro de la doncella respectivamente.

Al descifrar el significado de estas cartas encontramos que la Papisa significa sabiduría<sup>19</sup>; en el caso de la doncella; esta carta la representa como la mujer que detenta todos los secretos del mundo, por el hecho de ser una vampira, inmortal, y un ser de la noche, sabe más que el resto de los mortales, aunque esto le produce una contradicción interior de la dualidad entre su existencia y su esencia; pero si tomamos esta carta como referencia a su pasado inmediato, supondría todo lo que sus ancestros le han obligado representar. Por otro lado, la Muerte, la cual no tiene un nombre dentro del tarot al igual que ella al interior del cuento, representa su estado inexistente; sin embargo, es una carta llena de misticismo que simboliza también sus ilusiones rotas y que lejos de predecir su

---

<sup>19</sup> Jean Chevalier *Diccionario de símbolos*, p. 537.

final, es un comienzo de una nueva vida<sup>20</sup>; entonces simboliza el presente ilusorio de la doncella y su deseo implícito de cambio. Finalmente, la Torre es símbolo de desgracia como el hecho de que la doncella sea una vampira; pero al aparecer al final de la tirada revela el desmoronamiento y la ruina<sup>21</sup> de la dinastía de la doncella. Si la consideramos como el futuro de la doncella, representa el éxito, la crisis saludable; el temor que la va apartar de seguir en el encierro; y el beneficio sacado de los errores del iluso joven oficial. En síntesis, el hecho de que la doncella se libere a pesar de la desaprobación de sus ancestros.

La forma en la que se describen estos escenarios no sólo presenta la personalidad de la doncella sino que además influye para que se produzca un intercambio de papeles entre el joven oficial y la doncella a lo largo del cuento. El tarot simboliza el mayor anhelo de la doncella así como lo que le depara su destino. Para el joven oficial, las cartas sólo representan un juego de niños sin tomar en cuenta que él también está manejando un destino en el que él está incluido:

He went forward to pick up her cards for her from a carpet that, he saw to his surprise, was part rotted away, partly encroached upon by all kinds of virulent-looking fungi. He retrieved the cards and shuffled them carelessly together, for they meant nothing to him, though they seemed strange playthings for a young girl. What a grisly picture of a capering skeleton! He covered up with a happier one –of two young lovers, smiling at one another... (101)

Al tener la carta de la Muerte en sus manos, la actitud del joven oficial es de temor y por lo mismo decide ocultarla con la de el Enamorado. Entonces, ¿quién es más débil, la que tiene la esperanza en el destino o el que decide evadir la verdad?

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 513.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 1007.

Esta carta tiene un gran simbolismo y al aparecer al último, vislumbra la suerte de la doncella. Es una carta ambigua que implica el libre albedrío y el consiguiente choque; el acuerdo o el desacuerdo; la prueba; el determinismo voluntario; la tentación peligrosa, en sí todo lo que la doncella experimenta. Por una lado, es una carta que en el contexto de la protagonista simboliza la elección juiciosa y difícil que tiene que hacer. Por otro lado, esta lámina también simboliza la proyección de la doble imagen que ella se hace del joven oficial: ángel o demonio; inspirador de amor carnal o platónico. Es una carta de múltiples significados ante los cuales la doncella duda porque en el fondo no se conoce a sí misma. Esta carta representa una síntesis de la conciencia de la doncella en donde se va a plantear la existencia de su yo afectivo y ante el cual se plantea y resuelve su elección final.

Finalmente, al desaparecer la doncella se cumple el sino que le habían anunciado las cartas: "...in the desolation of the boudoir, [she] sits at her round table in her white dress, with the cards laid out before her. She has dropped off to sleep over the cards of destiny that are so fingered, so soiled, so worn by constant shuffling that you can no longer make the image out on any single one of them."(107) Por esta razón, las cartas del tarot se desvanecen a la luz del día en donde no hay nada que ocultar y ya no tienen el mismo significado para la doncella que al principio. Al mismo tiempo que se desvanecen las imágenes en las cartas del tarot, la doncella está renunciando a ese lado oscuro y desconocido que éstas representan para ella. Y no sólo su destino está cambiando sino también la posibilidad de predecir lo que le va a suceder más adelante con ella, ya que al final no sabemos realmente si ella muere o sólo se transforma en una rosa.

En el salón que antecede a la recámara de la doncella, el otro objeto que representa a la doncella es la alondra enjaulada. Por medio de esta ave, la doncella evoca imágenes liberadoras de pensamiento así como sus aspiraciones amorosas todavía irrealizables. El hecho de que la alondra sea un ave que sólo canta cuando vuela hacia el cielo sugiere la idea de que en algún momento de la historia ella será libre; sin embargo, el estar enjaulada denuncia el estado cautivo en el que se encuentra: "She draws her long, sharp fingernail across the bars of the cage in which her pet lark sings, striking a plangent twang like that of the plucked heartstrings of a woman of metal"(93). Este pasaje enfatiza el vacío que siente la doncella al confundirse el canto de la alondra y el sonido que ella crea al tocar con sus uñas la jaula. De esta forma se produce un intercambio entre el ave y la mujer pero la doncella, al verse reflejada en el ave, actúa con la alondra como ella está siendo tratada por las circunstancias: "...sometimes the lark sings, but more often remains a sullen mound of drab feathers. Sometimes the Countess will wake it for a brief cadenza by strumming the bars of its cage; she likes to hear it announce how it cannot escape".(94) A ella le es impuesta la forma en la que debe conducirse en la vida para preservar a la estirpe maldita.

Otra interpretación del canto del ave sugiere una aceptación del anhelo erótico, como lo menciona Freud en su estudio de "El delirio y los sueños en la *Gradiva* de W. Jensen", en donde el canto del ave de Zoe Bertang representa el erotismo que ocasiona que el arqueólogo Norberto Hanold emprenda la fuga como una forma de represión<sup>22</sup>. La actitud que el joven oficial tiene hacia la alondra es parecida a la del arqueólogo con el canto del canario. Para el joven oficial el canto

<sup>22</sup> Sigmund Freud, *Psicoanálisis del arte*, p.169.

de la alondra representa un alivio entre tanta oscuridad. La única forma viva entre los rostros silenciosos y dementes de los antepasados de la doncella colgados en las paredes. "...behind the door where they'd halted, he heard a faint, metallic twang as of, perhaps, a chord struck on a harpsichord. And then, wonderfully, the liquid cascade of the song of a lark, bringing to him, in the heart –had he but known it- of Juliet's tomb, all the freshness of morning." (100) Aquí, hay una alusión a la obra de Shakespeare en donde Romeo cree que Julieta ha perecido y decide matarse, y ella, fiel a la cita con la muerte, decide alcanzarlo. Esta mención sirve para enfatizar el paralelismo entre la forma en que el joven oficial se deja embriagar por la entrega amorosa y cómo la doncella, a partir de dicha entrega, se convierte en mujer.

Después, él mismo, de una forma simbólica, va a presenciar el acto de liberación de la doncella. Al principio la alondra-doncella se resiste a enfrentar su nueva forma de vida pero decide arriesgarse. Al final, el joven oficial acepta la partida de la doncella y su derrota: He got to his feet, coaxed the lark on to his wrist and took it to the window. At first, it exhibited the reluctance for the sky of a long-caged thing, but, when he tossed it up on to the currents of the air, it spread its wings and was up and away into the clear blue bowl of the heavens; he watched its trajectory with a lift of joy in his heart. (106-107)

Otro espacio que va a definir la personalidad de la protagonista es el jardín que la doncella visita todas las noches de luna nueva y que es descrito con un aire de cementerio. También en este lugar se siente atrapada por la carga de sus ancestros. Las rosas plantadas por su madre se asemejan a los árboles grandes y pequeños, de zarzas y espinas entrelazadas unas con otras que rodean el castillo

para proteger a la bella durmiente del cuento de Perrault, pero en el caso de la condesa la aprisionan. Sin embargo, también en este lugar la doncella deja salir su personalidad indómita, sensual y asesina:

When the back door opens, the Countess will sniff the air and howl. She drops now, on all fours. Crouching, quivering, she catches the scent of her prey. Delicious crunch of the fragile bones of rabbits and small, furry things she pursues with fleet, four-footed speed; she will creep home, whimpering, with blood smeared on her cheeks. She pours water from the ewer in her bedroom into the bowl, she washes her face with the wincing fastidious gestures of a cat. (95)

Este es el único escenario en donde la protagonista se desenvuelve y se siente libre para dejar salir su verdadero yo. El hecho de que esta transformación ocurra en la parte de atrás del castillo, como un secreto que no debe ser revelado, no sólo refleja el desenfreno y ferocidad de la vampira, sino también evoca la idea de una fuerza mal contenida gastándose con furor pero sin sentido. Asimismo, el conejo revela la forma en la que la doncella se relaciona con otros. Los conejos tienen un significado ambivalente para la condesa. Por un lado ella desea protegerlos, pero por el otro alimentarse de ellos:

She would have liked to take the rabbits home with her, feed them on lettuce, pet them and make them a nest in her red-and-black chinoiserie escritorio, but hunger always overcomes her. She sinks her teeth in the neck where an artery throbs with fear; she will drop the deflated skin from which she has extracted all the nourishment with a small cry of both pain and disgust. (96)

Al mencionar este animal dentro del cuento también se hace una alusión a la forma en que la doncella percibe y utiliza a los hombres para sobrevivir. Al ser un símbolo de la sensualidad<sup>23</sup>, los conejos representan a los jóvenes lascivos e

<sup>23</sup> José Antonio Pérez-Rioja. *Diccionario de símbolos y mitos*. p. 271.

incautos que la vieja ama de llaves se encargará de enterrar después de que su ama les haya succionado hasta la última gota de sangre.

Finalmente tenemos el espacio principal, la recámara donde aflora en todo su esplendor la identidad seductora de mujer-vampiro de la doncella. Además este escenario va a ser testigo de todas las situaciones que influyen para la transformación final:

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 slumberous, pungent fumes of incense. In the center is an elaborate catafalque, in ebony surrounded by long candles in enormous silver candlesticks. In a white lace negligee stained a little with blood, the Countess climbs up on her catafalque at dawn each morning and lies down in an open coffin.  
(94)

Al hacer de su personaje una vampiresa, Carter va a lograr que por medio de la condesa se subviertan muchas de las normas de conducta que impone la sociedad. El vampiro, según Rosemary Jackson es "the highest symbolic representation of eroticism born out of extreme repression that introduces all that is kept in the dark: The vampires are active at night, when light/vision/the power of the look are suspended"<sup>24</sup>. La noche es una aliada para la sensualidad y el erotismo de la doncella quien es un alma muerta recreada en el campo de la vida; sin embargo, el hecho de ser inmortal significa una condena. Aquí se observa un doble juego transgresor; por un lado, su condición de vampiro subvierte el mundo racional y civilizado, pero por otro, su deseo de morir quebranta las reglas de su propia estirpe.

<sup>24</sup> Rosemary Jackson. *Fantasy: The Literature of Subversion*. p. 120.

Las pinturas colgadas de sus ancestros representan la presión social patriarcal y hacen que la doncella se sienta observada y juzgada en cada uno de sus actos. Finalmente, decide enfrentar la tiranía patriarcal y transformarse. Son sus mismos ancestros los que van a presenciar su partida: "All the silver tears fall from the wall with a flimsy tinkle. Her painted ancestors turn away their eyes and grind their fangs. How can she bear the pain of becoming human? The end of exile is the end of being"(106). Por medio de atmósferas oscuras y opresivas, Carter hace una glorificación de la muerte en donde hay una mezcla de amor y odio. Y son los detalles de estos espacios, los que sirven para conocer la verdadera identidad de la doncella, quien los utiliza para expresar las emociones más vívidas producto de los sentimientos de su eterna soledad.

En "The Lady of the House of Love" se pueden encontrar aspectos de lo temporal implícitos a través de diferentes símbolos como lo son la bicicleta, los lentes de sol que representan el siglo veinte. Sin embargo, el ritmo narrativo es lento para remarcar la pesadez del ambiente en el que vive la doncella, por lo que el tiempo significa asfixia y aunque ella ha sobrevivido gracias a su estado atemporal, es el joven oficial quien introduce la temporalidad para saber en qué época transcurre la historia: "One hot, ripe summer in the pubescent years of the present century, a young officer in the British army..."(97) Si confrontamos la manera en que ambos personajes perciben el tiempo, concluiremos que la doncella es un ser atemporal y el joven oficial representa al siglo XX, la modernidad, el desarrollo tecnológico y, siendo un joven soldado occidental, un idealismo desinteresado. Aquí Carter también enfrenta dos concepciones del mundo para establecer la oposición entre el pensamiento mágico-místico oriental

---

de la condesa y el conocimiento científico occidental del joven oficial; así, el joven representa a la Inglaterra orgullosa de su poderoso ejército y la condesa, el oriente dominado por el pensamiento mágico.<sup>25</sup> En donde al final, a pesar de que Occidente lograr internarse para descifrar el misterio de Oriente, no va a encontrar una respuesta lógica que satisfaga su curiosidad. En cambio, Oriente al ser invadido en su propio terreno, va a utilizar esta intromisión para expandir su enigma hacia Occidente; como probablemente ocurre cuando el soldado se lleva la rosa.

Otro aspecto importante para el desarrollo de la historia es la voz narrativa. En el cuento "The Lady of the House of Love" existe un narrador omnisciente quien tiene la facultad de saber todo aquello que ocurre dentro y fuera del castillo e incluso saber lo que ocurre al interior de las mentes de los personajes. Además, se da el lujo de narrar desde la perspectiva de dichos personajes y en distintos momentos vuelve a tomar su propia perspectiva de manera deliberada.

Al principio el narrador utiliza un tono irónico y crítico para describir el estado de incomunicación de la doncella: "Her voice is filled with distant sonorities, like reverberations in a cave: now you are at the place of annihilation, now you are at the place of annihilation. And she is herself a cave full of echoes, she is a system of receptions, she is a closed circuit" (93); ella misma es descrita como un circuito cerrado y aunque su voz es vibrátil no puede ser escuchada realmente, lo que enfatiza aún más su soledad. Sin embargo, más adelante existe la posibilidad de que en algún momento de la historia esa voz tenga que ser escuchada: "Can a bird sing only the song it knows or can it learn a new song?" (93) A partir de esta

---

<sup>25</sup> Vicente Quirarte, *La sintaxis del vampiro*, p. 68.

pregunta doble la voz narrativa cuestiona y plantea el conflicto destino/ libre albedrío al que se enfrenta la doncella.

Para contrarrestar la solemnidad que hasta ese momento describía la vida de la doncella, la voz narrativa utiliza un pareado " Fee, fie, fo fum / I smell the blood of an Englishman"(96), que no solamente anuncia la entrada del personaje que va a influir en la "liberación" de la doncella: "a young officer in the British army, blond, blue-eyed, heavy-muscled" (97) sino en donde además existe un eco del pareado que las brujas en *Macbeth* utilizan en la primer escena del cuarto acto para invocar a los espíritus: "Double, double toil and trouble; fire burn and cauldron bubble" quienes poco después les anuncian la llegada del rey Macbeth a la cueva: "By the pricking of my thumbs, Something wicked this way comes". Después de la descripción del joven oficial, un tanto sarcástica, al mencionar su capacidad de raciocinio y la cualidad de ser virgen, el narrador finaliza con una pregunta llena de ironía: "How can a bicycle ever be an implement of harm?"(97) afirmando que aún con toda su lógica es un ser indefenso incapaz de percibir el peligro que le acecha.

La voz narrativa que relata todo lo que involucra al joven protagonista sirve como punto de comparación. Después de la intromisión del joven oficial en la historia, se aprecia un cambio en el tono de la voz narrativa, se torna más seria y triste pero también, hasta cierto punto, alentadora cuando la doncella "turns up the card called Les Amoureux"(97) y, contrario a lo que pasó en el pareado del joven oficial, la voz narrativa utiliza un pareado más solemne: "Be he alive or be he dead / I'll grind his bones to make my bread" (97). Aquí hay una parodia a las brujas en *Macbeth*, cuando el rey va a su cueva, en busca de una respuesta para saber su

destino como rey y ellas saben de antemano que va a morir "for none of woman born". Y aunque los dos pareados pertenecen a uno solo, la voz narrativa los introduce en primera persona para ejemplificar la posición que asume, en especial con el joven oficial representante de la razón pura, del cual se mofa por la sobriedad de todo su conocimiento.

La aparición del joven oficial va a detonar la voz interior de la doncella. Cuando ella deja caer las cartas del tarot y él las recoge y la toca al devolvérselas, ella empieza a tener una voz propia: "At his touch, she seemed to revive a little and almost smiled, raising, herself upright"(101). El contacto con el oficial no sólo le permite hablar de la estancia en su palacio y su aislamiento sino también denunciar que no había motivo alguno para hablar hasta que el oficial llega.

'Welcome to my château. I rarely receive visitors and that's a misfortune since nothing animates me half as much as the presence of a stranger... This place is so lonely, now the village is deserted, and my one companion, alas, she cannot speak. Often I am so silent that I think I, too, will soon forget how to do so and nobody here will ever talk any more.'(102)

La decisión de hablar en primera persona significa un compromiso consigo misma pero además contribuye a saber lo que siente y piensa. Esto servirá para que sus sentimientos fluyan en un monólogo interior dirigido por esta voz narrativa omnisciente, en el cual la doncella deja salir su instinto de vampiro y reconoce la prueba que le ha sido impuesta y que significa su libertad:

...it seemed to me you had stepped off the card into my darkness and, for a moment, I thought, perhaps, you might irradiate it.  
I do not mean to hurt you. i shall wait for you in my bride's dress in the dark.  
The bridegroom is come, he will go into the chamber which has been prepared for him.

I am condemned to solitude and dark; I do not mean to hurt you. I will be very gentle.  
(And could love free me from the shadows? Can a bird sing only the song it knows, or can it learn a new song?)  
See, how I'm ready for you. I've always been ready for you: I've been waiting for you in my wedding dress, why have you delayed for so long... it will all be over very quickly.  
You will feel no pain, my darling. (103)

Este monólogo interior también podría representar el prelude de una entrega amorosa, en donde la doncella maneja un doble discurso. Por un lado asume el papel de la novia temerosa de las consecuencias de su entrega y cuestiona por un momento si la entrega la liberará: "She twists her fingers together, picks at the lace of her dress, shifts nervously in her chair" (104) pero después decide adoptar el papel de seductora que desea poseer con vehemencia, la inocencia virginal del joven oficial: "...now you are at the place of annihilation. She turns her head away from the blue beams of his eyes; she knows no other consummation than the only one she can offer..."(104) Este manejo doble de papeles fortalece a la doncella y a la decisión que toma.

Los medios que la condesa utiliza para seducir a su víctima son el idioma francés, el cual no sólo se emplea para fines amorosos sino además para enfatizar su origen aristócrata; y su tono de voz descrito por el narrador como "The most seductively caressing voice he had ever heard in his life softly called out, in heavily accented French, the adopted language of the Romanian aristocracy: 'Entrez.'"(100) Parte de esta seducción se aprecia cuando conduce al joven oficial a su recámara:

Suivez-moi  
Je vous attendais  
Vous serez ma proie. (104)

Después, ella asume totalmente su papel de seductora cuando están en su recámara y ella dice "...in the very voice of temptation: 'My clothes have but to fall and you will see before you a succession of mysteries'..."(104) Incluso ella enaltece el momento en que empieza la entrega del oficial:

Embraces, kisses; your golden head, of a lion, although I have never seen a lion, only imagined one, of the sun, even if I've only seen the picture of the sun on the Tarot card, your golden head of the lover whom I dreamed would one day free me, this head will fall back, its eyes roll upwards in a spasm you will mistake for that of love and not of death.(105)

La condesa demuestra mayor seguridad a medida que se acerca el fin de su eterna agonía. Y es aquí cuando la voz narrativa cuestiona: "How can she bear the pain of becoming human?"(106). Finalmente, decide terminar con un epílogo que establece el éxito de su hazaña: "I will vanish in the morning light; I was only an invention of darkness. And I leave you as a souvenir the dark, fanged rose I plucked from between my thighs, like a flower laid on a grave. On a grave"(107). Es una forma de coronación a su sacrificio y al mismo tiempo una afrenta para el joven soldado que sólo se limitó a creer que la doncella era la más frágil. Es decir, subestimó el poder de seducción con el que la doncella obtuvo su libertad.

Dentro de la historia, la rosa tiene múltiples significados. Al principio de la historia representan el amor de su madre que hasta cierto punto se torna sobreproteccionista y asfixiante "[this garden] bears a strong resemblance to a burial ground and all the roses her dead mother planted have grown up into a huge, spiked wall that incarcerates her in the castle of her inheritance". (95) Después cuando el joven oficial entra al castillo y cae hechizado por el aroma de las rosas éstas se vuelven una forma de seducción:

A great, intoxicated surge of the heavy scent of red roses blew into his face as soon as they left the village, inducing a sensuous vertigo; a blast of rich, faintly corrupt sweetness strong enough almost to fell him. Too many roses. Too many roses bloomed on enormous thickets that lined the path, thickets bristling with thorns, and the flowers themselves were almost too luxuriant, their huge congregations of plush petals somehow obscene in their excess, their whorled, tightly budded cores outrageous in their implications. The mansion emerged grudgingly out of this jungle. (98)

En esta descripción de las flores se observa la esencia de la vampira: un ser martirizado, de una sensualidad inexplicable y con una dulzura corrompida. Al final de la historia, la rosa blanca representa la pureza de la doncella pero también una prenda de recuerdo y amor. Al no haber podido rescatar a la doncella, lo único que le queda al joven oficial para redimirse es revivir a la rosa:

Curiously enough, although he had brought it so far away from Rumania, the flower did not seem to be quite dead and, on impulse, because the girl had been so lovely and her death so unexpected and pathetic, he decided to try and resurrect her rose. He filled his tooth glass with water from the carafe on his locker and popped the rose into it, so that its withered head floated on the surface. (107)

Aún cuando la doncella ya no se encuentra, la fuerza de su personalidad prevalece. Al final, la rosa conjuga los sentidos a través de los cuales el oficial fue seducido y además está implícito el mensaje de permanencia de la condesa a pesar de su desaparición "...brimmed with the reeling odour of a glowing, velvet, monstrous flower whose petals had regained all their former bloom and elasticity, their corrupt, brilliant, baleful splendour..." (108)"

Detrás del vampiro siempre late la más inalcanzable y legítima de las aspiraciones humanas, el anhelo de inmortalidad. Por lo tanto, podemos afirmar que la doncella es más humana de lo que se cree, pues en sí el hecho de ser vampiro significa el apetito de vivir, que renace cada vez que se le cree aplacado y

al que vanamente sus ancestros y el mundo occidental del joven oficial le imponen. Así ella sólo es un ser atormentado que se devora a sí misma y al no poder adaptarse en su mundo decide abandonarlo.

En "The Lady of the House of Love", Carter explora la interioridad, la imaginación, la angustia de "vivir" eternamente y la esperanza de salvación del personaje de esta historia para establecer una relación entre el mundo narrativo y la realidad. La doncella es considerada un ser aparte y esclavizado por su propia naturaleza vampírica que se adapta a contextos diferentes y asume papeles totalmente distintos, con el propósito de comunicar sus pensamientos, deseos, anhelos: "A certain desolate stillness of her eyes indicates she is inconsolable. She would like to caress [the hobbledehoy's,] lean brown cheeks and stroke their ragged hair. (96)

Angela Carter retoma y modifica las ideas implícitas en los cuentos de hadas que tienen como propósito incluir preceptos y juicios acerca del cuerpo y la naturaleza femenina. Estos propósitos sitúan a la doncella en un mundo donde la representación de su sensualidad es mortal pero, al mismo tiempo, constituye su forma de salvación. Asimismo, es presentada como un ser perfecto, correspondiente al canon de belleza occidental; pero esta perfección, sospechosa y compleja, nadie puede descifrarla, por lo que permanece la incógnita de su origen: "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 soulessness." (94) De esta forma al no encontrar un nombre para la perfección de la doncella se le considera extraña y ajena a lo común por lo que es definida como lo "otro", lo inexplicable, lo inalcanzable pero también lo

eternamente anhelado. Pero es con esta descripción que la protagonista, quien no sólo ha sido apartada sino hasta relegada por no pertenecer al modelo común, logra su existencia.

A través de la condesa, se extraen conclusiones sobre la vida y el sentir de mujeres que anhelan infinitamente romper esquemas antiguos y obsoletos que sólo obstruyen su libertad de imaginación. A lo largo de la historia, la protagonista siempre es descrita a partir de otros: el narrador y el joven oficial. Sin embargo, existen tres objetos que representan las diferentes fases que experimenta la doncella: el Tarot, la alondra y la rosa. Y es a través de la descripción de los espacios mencionados anteriormente en los que se encuentran estos objetos que se observa un proceso de introspección para conocer la personalidad de la doncella. Sin embargo, llega un momento en que dichos espacios se personifican y producen un sentimiento de asfixia y opresión en la protagonista, lo que ocasiona que la doncella se decida a abandonarlos.

She herself is a haunted house. She does not possess herself; her ancestors sometimes come and peer out of the windows of her eyes and that is very frightening. She has the mysterious solitude of ambiguous states; she hovers in a no-man's land between life and death; sleeping and waking, behind the hedge of spiked flower, Nosferatu's sanguinary rosebud. The beastly forebears on the walls condemn her to a perpetual repetitions of their passions.(103)

La protagonista en "The Lady of the House of Love" no se resigna al encierro en un tétrico castillo y tampoco a representar a su dinastía. Al contrario, ella toma ventaja del hecho de ser mujer, vampiro y virgen (objeto del deseo) para poder seducir a sus víctimas y sobrevivir de su sangre. En esta condición distinta, en donde irracionalidad, neurosis y enajenación son elementos significativos, lleva

implícita una forma de subversión que le permite expresar su manera de sentir. Sin embargo, su anhelo de ser alguien diferente es mayor y es cuando aparece el hombre que va a utilizar como medio para liberarse de su herencia maldita.

Existen otros elementos que enriquecen el proceso de liberación que experimenta la protagonista y que permiten comprobar la fuerte carga erótica siempre orientada hacia la reivindicación de una sexualidad femenina, activa y autónoma<sup>26</sup>. Estos elementos van a establecer las bases para el viaje mítico<sup>27</sup> que la condesa realiza y que la convierte en una nueva heroína del cuento de la bella durmiente.

En este viaje la vampira descubre que el significado de su vida no se satisface en su lugar de origen, el castillo, por lo que decide partir en un viaje tanto simbólico como real. Así comienza el proceso de iniciación, integración y transformación de la condesa, en donde su ciclo nacimiento-muerte-renacimiento se repite hasta que finalmente logra trascender.

En el cuento de "The Lady of the House of Love", la doncella y el joven oficial experimentan un viaje simbólico y un viaje real respectivamente. Por medio de esos viajes y al contraponer sus propios procesos de búsqueda, ella se definirá como anti-heroína y él como una parodia de la figura del "héroe". El joven oficial representa las virtudes positivas que lo identifican como el héroe salvador y liberador de la historia. Él comienza el viaje real a través de los bosques de Transilvania: "When he quixotically decided to travel the rutted cart-tracks by

<sup>26</sup> Rosemary Jackson, *op.cit.*, p. 117.

<sup>27</sup> Para explicar el viaje mítico que realizan los personajes del cuento me basé en el libro de Joseph Campbell *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*.

bicycle, he saw all the humour of it: 'on two wheels in the land of the vampires'. So, laughing, he sets out on his adventure".(97) Y va a completar su proceso de búsqueda en el castillo de la doncella. Su iniciación ocurre durante su trayecto por los oscuros pasillos hacia la recámara de la doncella y la conoce. Posteriormente, su integración es cuando él cura la herida de la doncella y prueba su sangre; metafóricamente, a partir de ese momento los dos dejan de ser vírgenes:

Into this vile and murderous room, the handsome bicyclist brings the innocent remedies of nursery; in himself by his presence, he is an exorcism. He gently takes her hand away from her and dabs the blood with his handkerchief, but still it spurs out. And so he puts his mouth to the wound. He will kiss it better for her, as her mother, had she lived, would have done it. (106)

Después de sumergirse en la oscuridad y de haber renunciado a su virginidad el joven oficial pretende asumir la tarea del héroe que consistiría en salvar y liberar a la doncella-vampira. "[...] his mind busy with plans. We shall take her to Zurich, to a clinic; she will be treated for nervous hysteria [...] we shall turn her into the lovely girl she is; I shall cure her of all those nightmares"(107). Sin embargo, su verdadera intención no es la de salvar a la doncella sino confirmar su posición de supuesto héroe; por lo que fracasa, ya que no tuvo la verdadera convicción de renunciar a su pureza por amor sino por deber. Finalmente, decide regresar a su antigua forma de vida, pero contrario a lo esperado, sin un conocimiento real de este viaje y sí con una pérdida.

Much later, when he changed back into uniform in his quarters, he discovered he still had the Countess's rose, he must have tucked it into the breast pocket of his cycling jacket after he had found her body. Curiously enough, although he had brought it so far away from Rumania, the flower did not seem to be quite dead and, on impulse, because the girl had been so lovely and her death so unexpected and pathetic, he decided and resurrect the rose.(107)

La rosa representa la verdadera entrega de la doncella y el fracaso del joven oficial británico en su viaje por la búsqueda de su identidad como héroe. Por esta razón la verdadera heroína es ella, ya que a pesar de toda la capacidad de raciocinio del joven oficial y de luchar en las trincheras va a morir sin ser reconocido, ella sí va a lograr la culminación de su objetivo, su libertad.

La doncella realiza un viaje simbólico pero como anti-heroína; ya que representa el lado oscuro de la personalidad y la portadora de valores negativos por "vivir" una inmortalidad impuesta por sus antepasados y a la cual está condenada. En este caso la doncella es un ser-no-vivo que ha descendido al mundo sin alma y lo único que anhela es salir del mismo para poder encontrarla.

These [fingernails] and teeth as fine and white as spikes of spun sugar are visible signs of the destiny she wistfully attempts to evade via the arcana; her claws and teeth have been sharpened on centuries of corpses, she is the last bud of the poison tree that sprang from the loins of Vlad the Impaler who picnicked on corpses in the forest of Transylvania. (94)

Las experiencias de la protagonista no van más allá de la rutina de matar para poder seguir muerta. Sin embargo, a través del Tarot ella demuestra que su condición de vampira no le satisface y paradójicamente empieza a cuestionarse acerca de su existencia y decide renunciar a su insoportable estado de muerta-viviente: "...the Countess herself is indifferent to her own weird authority as if she were dreaming it. In her dream she would like to be human; but she doesn't know if that is possible" (95). Es así como inicia su viaje simbólico en busca del significado de su vida.

Al principio se resiste y decide esperar el llamado para iniciar su viaje. Es por medio de la carta de El Enamorado que descubre su destino.

The waxen finger of the Countess, fingers of holy image, turn up the card called 'Les Amoureux'. Never, never before... never before has the Countess cast herself a fate involving love. She shakes, she trembles, her great eyes close beneath her finely veined, nervously fluttering eyelids; the lovely cartomancer has, this time, the first time, dealt herself a hand of love and death.(97)

Finalmente acepta el llamado y sus consecuencias, lo que significa una prueba que le costará un sacrificio mayor, su existencia. Cuando aparece el joven oficial lleno de la luz que emana su virginidad, ella entiende que ha llegado la hora de su partida: "A bewildering reception. Tsk'ing under her breath, the crone busily poked about on the table until she found an enormous pair of green glasses such as blind beggars wear, and perched them on the Countess's nose"(101). De esta forma inicia su viaje, en donde el rito de iniciación va a ser el mismo que utilizaba con sus víctimas: el cual consistía en llevarlas a su recámara en donde las seducía para después encajarles sus colmillos. Sin embargo, ahora es un ritual en donde ella va a ser la iniciada. Por medio de su muerte, la anti-heroína descubre lo superficial de su existencia y emerge en busca de una nueva y verdadera vida. Así supera sus dificultades durante el proceso de transformación y alcanza un grado de perfección en donde controla los dos mundos, el de la muerte y el de la vida.

Si confrontamos a ambos personajes, encontramos que a pesar de que el joven oficial representa al héroe salvador y liberador realmente no obtuvo retribución alguna, porque no se atrevió a renunciar más que a su virginidad porque su raciocinio le impidió ver más allá. En realidad, es ella quien pone las diferentes pruebas y tribulaciones que acechan al joven virgen que va a ser iniciado. Por otra parte, la doncella, representante de lo negativo-pasivo-oscuro del antihéroe, utiliza la comunión que logra con el joven oficial a través de la sangre

como una herramienta para liberarse y reafirmar su papel de anti-heroína. Por lo tanto, ella obtuvo más, ya que renunció a su propia existencia, lo cual es mucho más valioso que la luz que emanaba de la virginidad del joven oficial.

El punto de partida del presente trabajo es explicar la influencia del cuento de la bella durmiente en el cuento de "The Lady of the House of Love" de Angela Carter. Para finalizar dicho estudio, decidí hacer una comparación de la versión de Charles Perrault, reconocida como la versión oficial del cuento de hadas, y la de Angela Carter, para realmente considerar que la protagonista de su cuento es una heroína representante de la bella durmiente. A través de su personaje, Angela Carter retoma diferentes características y situaciones que enfrenta la de Perrault y las emplea para remarcar lo injusto de dicha condición y presentar un personaje lleno de matices que van desde la más infinita inocencia hasta la más absoluta sensualidad.

Desde el principio la bella durmiente y la condesa tienen un destino; de alguna manera, siempre han estado cerca de la muerte. A la bella durmiente se le auguró que un príncipe llegaría para romper el encantamiento y se cumple. En cambio el destino de la condesa al principio se basa en las mismas cartas del tarot que la identifican y que siempre le salen: la Papisa, la Muerte y la Torre pero en la última tirada, aparece la carta del Enamorado, y contrario a la bella durmiente de Perrault, ella sabe qué pasará ya que tiene su destino en sus propias manos.

Ambas comparten el hecho de no tener un nombre propio; son la "bella durmiente" o la "condesa", de un lugar indeterminado (un bosque o The House of Love). El lugar tiene un significado que define a cada protagonista. El bosque es

un lugar idóneo para la acción de los sueños de la bella durmiente. En cambio "la casa del amor" es un lugar contradictorio como la condesa que lo habita y que además logra definir su personalidad a través de los espacios que ella ocupa.

Las dos tiene una jerarquía, pero la condición de la bella durmiente sólo toma importancia cuando la encuentra el príncipe. En cambio la doncella es hija de Nosferatu por lo cual es más poderosa y al ser la única representante de los vampiros su rango social cobra mayor importancia al encontrarse en la disyuntiva de dejar de ser una vampira o prolongar la rancia nobleza de sus ancestros. Su existencia se define a partir de otros; la bella durmiente como hija, madre y esposa; la doncella como representante de sus ancestros.

Otro aspecto que confirma la condición social de las dos, es el hecho de que vivan en un castillo; el que habita la bella durmiente está rodeado de rosales y se encuentra en un bosque encantado. Por otro lado, el castillo de la doncella también se encuentra en un bosque asolado por sus súbditos pero el único lugar en donde se desarrolla la historia es su recámara, para enfatizar el sentimiento de encierro que experimenta la protagonista de Carter.

En lo que respecta al físico encontramos que su belleza es sublime y sus edades oscilan entre los quince y los dieciocho años. Mientras que la belleza de la bella durmiente es hasta cierto punto etérea (sutil), la de la doncella es seductora e infunde temor, por lo que juega un papel determinante en el curso del cuento. Además el hecho de permanecer en un letargo ya sea durmiendo 100 años gracias a las hadas o viviendo en la oscuridad gracias a la sangre de sus víctimas les permite compartir el estado de su vestimenta la cual está pasada de moda; la de la bella durmiente es anticuada pero sólo lo nota el príncipe. Por el contrario, la

de la doncella es más significativa; ya que el vestido de novia de su madre no sólo representa su compromiso eterno con sus ancestros sino también su esencia amorosa y esperanzadora.

En el cuento de Perrault, el príncipe despierta a la bella y a pesar de enfrentar a su propia madre, logra vivir feliz por siempre jamás con su bella esposa y sus dos hermosos hijos, Aurora y Día. En el cuento de Carter, la doncella seduce al joven oficial y de esta manera logra liberarse de la pesada carga social que sus ancestros le han impuesto.

Durante el estudio de las diferentes fuentes que sirvieron para la creación del cuento de la bella durmiente encontramos que sus protagonistas fueron conformando un personaje lleno de matices susceptibles a modificaciones de muchas índoles. Sin embargo, al mismo tiempo que se institucionalizó el término "cuento de hadas", se implantó la idea de que la bella durmiente debía conformarse con su condición pasiva. Al comparar a todas estas mujeres, encontramos que Angela Carter retoma, a través de la protagonista de "The Lady of the House of Love" y de las diferentes situaciones que enfrenta durante la narración, el papel de las creadoras relegadas de la tradición de los *contes de fées*, sin perder las características esenciales de su protagonista; al contrario aumentando sus capacidades de independencia y libre albedrío.

*Conclusiones.*

---

## Conclusiones

*"Pero vió Scherezade la aurora y cortó el hilo de sus palabras encantadoras"*  
Las mil y una noches

El origen de los cuentos de hadas obedeció a la combinación de obras conocidas en la tradición oral y al contexto cultural, histórico, social y político en el que surgieron. La influencia de obras de origen oriental y occidental sirvieron como cimiento para el establecimiento de los cuentos de hadas como género literario. Para lograr esto, tuvieron que pasar por un proceso de reutilización y adaptación. Entre los siglos XVII y XVIII surgió un movimiento literario en los salones de té franceses. Aquí las personas, en su mayoría mujeres, contaban historias que probablemente habían escuchado antes y que decidieron reutilizar y adaptar a sus diferentes situaciones. Así, estos relatos se volvieron una forma de expresión para criticar las instituciones sociales y el destino de las mujeres en un mundo bajo el dominio patriarcal y en donde su participación era minimizada.

Este movimiento no fue aceptado hasta que ese control patriarcal observó que podría ser empleado a su favor como un instrumento de poder; fue así como *les contes de fées* fueron reconocidos como un género literario dentro de la tradición escrita. Sin embargo, tuvieron que modificarse y dichos cambios tenían que ver con los papelés de género y los rangos sociales, lo que conllevó a la eliminación de características que habían distinguido a los cuentos de los salones franceses.

Un claro ejemplo de esta pérdida lo hallamos en el cuento de la bella durmiente del bosque. En este relato existen antecedentes de obras de la tradición

---

oral que sirvieron para la creación del cuento de hadas. Dos de estas narraciones fueron el mito de Perséfone, "El noveno cuento del capitán" de *Las mil y una noches*, cuyas características influirían más tarde en la conformación del cuento de "The Sun, the Moon and Talia" de Giambattista Basile y formarían parte de la tradición escrita para prolongarse en la protagonista del cuento de Perrault y de esta manera afianzar un prototipo de mujer que Angela Carter retoma y transforma.

Por medio de las protagonistas de estas narraciones descubrimos características que fueron conformando al personaje de la bella durmiente como una heroína en potencia. Así, Perséfone es la iniciadora del rito del letargo que antecede el despertar sexual que vemos consumado en Sittuján y que va a concretarse en Talía al parir a Sol y a Luna. No obstante, hubo un receso en esta evolución cuando se institucionalizó el cuento de hadas y Charles Perrault, como representante de ese proceso, suprimió o sustituyó los aspectos más sobresalientes de la personalidad de las heroínas de estos relatos de la tradición oral en su versión. Tales aspectos tenían que ver con su naturaleza femenina y su desarrollo personal. Con la protagonista de Perrault hubo un retroceso en el ciclo que va a concebir a la bella durmiente como heroína.

Angela Carter, con la protagonista de su cuento "The Lady of the House of Love", retoma este ciclo inconcluso para definir la personalidad de la bella durmiente y completar su formación. En este relato, la protagonista es una mujer-vampiro y virgen, resignada a la soledad de su asfixiante y oscuro castillo habitado por las sombras de sus ancestros. La descripción de los diferentes espacios y la atmósfera dentro de este lugar definen la personalidad de la condesa. Dentro de

los espacios encontramos objetos que simbolizan el estado de la doncella: el tarot, su esperanza, la alondra enjaulada, el compromiso con sus ancestros y la rosa su deseo de libertad.

En este cuento, Angela Carter representa una forma de definición en donde la mujer establece su propia manera de pensar, actuar y sentir. La posición del hombre está en función de lo que simboliza: el objeto de deseo; sin embargo, también es utilizado como una fuente de vida para que la protagonista cumpla su mayor anhelo, la libertad. A través de este cuento, Angela Carter quiere establecer una concepción de la mujer como un ente ajeno al hombre que se libera y constituye al conjugar la sensualidad y el erotismo.

Para lograr esta última hazaña y concretar su papel de heroína, Carter decide dejar el final de la doncella abierto a múltiples interpretaciones. No sabemos con exactitud qué destino tuvo la condesa; si murió y por medio de la unión con el joven oficial logró trascender a un nivel superior para proseguir con su linaje o si sólo se transformó en una rosa para continuar con su condición de vampiro, pero ahora de una forma independiente. Esta especulación permite ir más allá de toda posibilidad para justificar la creación y prolongación de una heroína y esto es lo que hace a la doncella de la casa del amor una representante única de la bella durmiente, ya que concretó la creación de la heroína que sus antecesoras Perséfone, Sittuján y Talía empezaron.

"The Lady of the House of Love" no sólo es un historia basada en un cuento de hadas que ha transformado la imagen de la apacible bella durmiente en una voraz y seductora mujer vampiro; sino es además una propuesta concreta de la tradición escrita que recupera la figura femenina subversiva y transgresora de la

---

tradición oral. De esta manera Carter reelabora el cuento de la bella durmiente agregando elementos más sofisticados, en el cual, aparte de las versiones orales antiguas mencionadas, existe referencias muy significativas de algunas obras de Shakespeare que lo enriquecen aún más y permite múltiples interpretaciones.

*Bibliografía.*

---

**Bibliografía directa**

Bettelheim Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Trad. Silvia Furió. Barcelona: Crítica, 1999.

Carter, Angela. *The Bloody Chamber*, Estados Unidos de Norteamérica: Penguin Books, 1993.

\_\_\_\_\_. *Burning your Boats. Collected Short Stories*. Intro. Salman Rushdie. Londres: Vintage, 1995.

Campbell Joseph. *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. Trad. I. Hernández. México: FCE, 1959.

Chevalier, Jean. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1991.

Cooper J.C. *Cuentos de hadas. Alegorías de mundo internos*. Trad. Xóchilt Huasi. Barcelona: Editorial Sirio, 1998.

Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1974.

Freud, Sigmund. *Psicoanálisis del arte*. Trad. Luis López-Bellesteros y de Torres. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

Gilbert, Sandra M. y Gubar, Susan, eds. *The Norton Anthology of Literature by Women*. Estados Unidos de Norteamérica: W.W. Norton, 1996.

Graves, Robert. *Los mitos griegos I y II*. Trad. Esther Gómez Parro. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres: Methuen, 1981.

Lüthi, Max. *Once Upon a Time on the Nature of Fairy Tales*. Bloomington: Indiana University Press, 1976.

*Libro de las mil y una noches*. Tomo II. Trad. Cansinos Assens, México: Aguilar, 1992.

Opie, Iona and Peter, eds. *The Classic Fairy Tales*. Londres: Oxford University Press, 1974.

Padovani, Ana. *Contar cuentos: desde la práctica hacia la teoría*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

Perez-Rioja, José Antonio. *Diccionario de Símbolos y Mitos*. España: Tecnos, 1988.

- Perrault, Charles. *Cuentos*. México: Porrúa, 1979.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI coedición con Facultad de Filosofía y Letras, 2001.
- Pinon, Roger. *El cuento folklórico (como tema de estudio)*. Trad. Susana Chertudi. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- Piñeiro Carballeda, Aurora. *Tiene la noche una Venus oscura: la cuentística de Angela Carter y Guadalupe Dueñas desde la perspectiva de la literatura gótica*. México: UNAM, 2001
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Trad. Lourdes Ortiz. Madrid: Editorial Fundamentos, 1977.
- Quirarte, Vicente. *Sintaxis del vampiro. Una aproximación a su historia natural*. México: Verdehalago, 1996.
- Roemer, Danielle M. y Cristina Bacchilega, eds. *Angela Carter and the Fairy Tale*. Detroit: Wayne State University Press. 2001.
- Rosan, A. Jordan y Kalcik S., Susan, eds. *Women's Folklore, Women's Culture*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- Sage, Lorna. *Women in the House of Fiction. Post-war Women Novelists*. Nueva York: Routledge, 1992.
- Soriano, Marc. *Los cuentos de Perrault*. Argentina: Siglo XXI, 1975.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México, Edición Coyoacán, 1995.
- Zipes, Jack. *Fairy Tale as Myth, Myth as a Fairy Tale*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1994.
- \_\_\_\_\_, ed. *The Great Fairy Tale Tradition. From Straparola and Basile to the Brothers Grimm*. Estados Unidos de Norteamérica: W.W. Norton, 2001.

---

### Bibliografía complementaria

Agosín, Marjorie. *Silencio e imaginación*. México: Katún, 1986.

Ballesteros, Antonio. *Vampire Chronicle. Historia natural del vampiro en la literatura anglosajona*. España: Unaluna, 2000.

Carter, Angela. *The Sadeian Woman. An Exercise in Cultural History*. Londres: Virago Press, 1979.

Couceiro, Betty. *Las diosas se desnudan*. México: Plaza y Janes, 2001.

Moers, Ellen. *Literary Women*. Nueva York: Oxford University Press, 1976.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, coedición con Facultad de Filosofía y Letras, 1998.

Propp, Vladimir. *Las transformaciones del cuento maravilloso* Trad. Hugo Acevedo. Argentina: Rodolfo Alonso, 1972.

Von Franz, Marie-Louise. *Shadow an Evil in Fairy Tales*, Boston: Shambhala Publications, 1995.

### Hemerografía

Argüelles, Juan Domingo. "Tres siglos de la muerte de Charles Perrault" en El Universal, 14 de mayo de 2003.

Kaiser, Mary. "Fairy Tale as Sexual Allegory; Intertextuality in Angela Carter's *The Bloody Chamber*". *The Review of Contemporary Fiction*. Vol. 14. núm. 3, 1994, pp. 30-36.

**Fuentes electrónicas**

Bernardo, Analía. "Démeter y Perséfone . El mito de la transformación cíclica."  
<http://www.mujeresdeempresa.com/genero/genero011001.htm>, oct. 19 del 2003.

Carter, Angela. "Lovecraft y su paisaje."  
<http://elementales.themalia.net/necronomicon/necro09.htm>, nov.04 del 2002.

Snyder, Midori. "Sleeping Beauty."  
<http://www.endicott-studio.com/forsleep.html>, 1999.

VanderMeer, Jeff. "Angela Carter."  
<http://www.themodernword.com/scriptorium/carter.html>, abril 24, 2002.

Windling, Terri. "Women and Fairy Tales."  
Tucson, marzo. <http://www.endicott-studio.com/forwmnft.html>, 1997.

\_\_\_\_\_. "Les Contes de Fées: The Literary Fairy Tales of France."  
<http://www.endicott-studio.com/forconte.html>, sept. 14 del 2003.

Zelmar, Michelini. "La búsqueda literaria de la femineidad."  
<http://www.elpais.com.uy>, nov. 11 del 2003.