



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS**

**ESTO NO ES UN CUENTO DE HADAS: ANÁLISIS DE LAS RELACIONES
TRANSTEXTUALES EN “ASHPUTTLE OR THE MOTHER’S GHOST” DE
ANGELA CARTER Y “THE TALE OF THE SHOE” DE EMMA DONOGHUE**

TESINA

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)**

PRESENTA:

LIHIT ANDREA VELÁZQUEZ LORA

ASESORA: DRA. AURORA PIÑEIRO CARBALLEDA



México, D.F.

2012



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 madre, porque sin su apoyo, ejemplo, confianza y paciencia no habría llegado hasta aquí. Gracias por tu telepatía materna, por ofrecerme mi propia ropa de viaje y por volverme Puma. Después del “gato” y el “burrito” ¡lo logramos!

Agradecimientos

A la UNAM por abrirme sus puertas y darme un lugar, así como por brindarme la oportunidad de aprender y conocer tanto.

También quiero agradecer a la Dra. Aurora Piñeiro por aceptar asesorarme y guiarme a lo largo de esta empresa, a la Mtra. Charlotte Broad por su lectura y corrección de hasta el más mínimo detalle, a la Dra. Adriana de Teresa por hacerme ver la importancia del orden y ayudarme a encontrarlo, a la Dra. Nattie Golubov por mostrarme el trabajo de estas autoras y leer tantas veces mi trabajo, a la Mtra. Rocío Saucedo porque vio este proyecto en ciernes y me impulsó a llevarlo más allá. Gracias a todas por su apoyo, tiempo y enseñanzas.

You never saw such a wild thing as my mother, her hat seized by the winds and blown out to sea so that her hair was her white mane, her black lisle legs exposed to the thigh, her skirts tucked round her waist, one hand on the reins of the rearing horse while the other clasped my father's service revolver and, behind her, the breakers of the savage, indifferent sea, like the witnesses of a furious justice.

Angela Carter, "The Bloody Chamber"

En la noche de bodas el príncipe descubrió que ella no era virgen. La princesa no se creyó obligada a dar ningún tipo de explicaciones. Al fin y al cabo, ¿a quién le importaba lo que hubiera ocurrido hacía ciento dos años?

Espido Freire, "Los cuentos"

'Ah, well.' The Wizard said, 'I gather from all this—I shall make a note—that sometimes one must sacrifice for love.'

Mirabelle looked intently at the Wizard. 'On the other hand,' the cat said at last, 'sometimes one must *refuse* to sacrifice.'

Jeanne Desy, "The Princess Who Stood On [sic.] Her Own Two Feet"

| | |
|---|-----------|
| INTRODUCCIÓN | 6 |
| Capítulo 1. ANTECEDENTES..... | 13 |
| 1.1 Las autoras y su obra | 13 |
| 1.2 El cuento de hadas: sus orígenes y su función..... | 23 |
| Capítulo 2. MARCO TEÓRICO | 33 |
| 2.1. Las relaciones transtextuales | 33 |
| 2.2 Parodia y posmodernismo | 39 |
| 2.3 Teoría feminista | 43 |
| Capítulo 3. CENIZAS Y CRISTAL: LA SUBVERSIÓN DEL CANON Y LA RECUPERACIÓN DE LA TRADICIÓN EN “ASHPUTTLE OR THE MOTHER’S GHOST” Y “THE TALE OF THE SHOE” | 51 |
| 3.1 Subversión de convenciones | 52 |
| 3.1.1 Tradiciones alternas: transtextualidad, parodia, ironía, autorreferencialidad y textos híbridos | 53 |
| 3.1.2 ¿Y vivieron felices para siempre?: desenlaces (in)esperados y cuentos enlazados..... | 67 |
| 3.1.3 Descripciones “impropias”: sangre, sexo y locura..... | 70 |
| 3.2 Subversión de arquetipos | 75 |
| 3.2.1 La heroína-víctima | 75 |
| 3.2.2 La madre, el/la antagonista y el príncipe | 80 |
| Conclusión: análisis crítico sobre la sociedad y sus convenciones..... | 89 |
| Bibliografía..... | 93 |

INTRODUCCIÓN

The prince leans to the girl in scarlet heels,
Her green eyes slant, hair flaring in a fan
Of silver as the rondo slows; now reels
Begin on tilted violins to span

The whole revolving tall glass palace hall
Where guests slide gliding into light like wine;
Rose candles flicker on the lilac wall
Reflecting in a million flagons' shine,

And glided couples all in whirling trance
Follow holiday revel begun long since,
Until near twelve the strange girl all at once
Guilt-stricken halts, pales, clings to the prince

As amid the hectic music and cocktail talk
She hears the caustic ticking of the clock.
Sylvia Plath, "Cinderella"

Este estudio pretende abordar el tema de la reescritura de los cuentos de hadas, en específico, el caso de "La Cenicienta" y el uso que de éste hacen dos escritoras feministas contemporáneas. Para lograrlo, se analizarán "Ashputtle or the Mother's Ghost" de Angela Carter (1993) y "The Tale of the Shoe" (1997) de Emma Donoghue. El objetivo de esta tesina será analizar la presencia de aspectos transtextuales en los cuentos antes mencionados para mostrar cómo las autoras, por medio de las narradoras, utilizan ciertas estrategias para evidenciar y subvertir tanto el discurso patriarcal existente en los cuentos de hadas tradicionales como el subgénero en sí. Asimismo, se explicará la forma en la que las autoras cuestionan las imágenes y arquetipos de este subgénero y promueven, mediante su obra, la representación de nuevas realidades para la mujer. Por lo tanto, se puede afirmar que las autoras llevan a cabo una subversión y un replanteamiento de los papeles de género, ya que hacen que el/la lector/a reflexione sobre este subgénero literario, así como sobre su función y los valores y roles que transmite. De igual

forma, Carter y Donoghue invitan a adquirir conciencia de lo que esto implica para la literatura y la sociedad, pues mediante este subgénero se reproducen y establecen arquetipos para mujeres y hombres (aunque en estos textos se aborda más lo relativo a la mujer).

La subversión presente en “Ashputtle or the Mother’s Ghost” y “The Tale of the Shoe” se genera mediante dos mecanismos: 1) la ruptura con las convenciones del cuento de hadas y 2) el cuestionamiento y reelaboración de los arquetipos mostrados por “La Cenicienta”. Ambos mecanismos cuentan a su vez con otros recursos que los construyen, tales como la introducción de descripciones “impropias”, la modificación del “típico” final, la presentación de los cuentos con características de otros géneros o de otras tradiciones, la existencia de relaciones transtextuales y la injerencia activa de nociones relativas a la teoría y crítica literarias feministas. También, cabe mencionar que en estos textos hay un análisis de la sociedad y sus convenciones, el cual se da por medio de la parodia expresada a través de la ironía y la autorreferencialidad. Las autoras, entonces, cuestionan “La Cenicienta” y presentan sus propias versiones a la luz de la teoría feminista. Esta crítica pone en evidencia la ideología dominante existente dentro de este subgénero literario y, en específico, dentro de las diferentes versiones del cuento antes mencionado (en particular la de Perrault y la de los Grimm, por ser las más conocidas). De igual forma, el análisis de las autoras expone cómo esta ideología continúa ejerciéndose mediante la transmisión irreflexiva de la literatura que compone este subgénero.

Para llevar a cabo este análisis será necesario explorar conceptos como “cuento de hadas”, “relaciones transtextuales”, “intertextualidad”, “parodia”,

“posmodernismo”, “feminismo” y “teoría y crítica literaria feminista”, entre otros. Por tanto, después de haber brindado un contexto general sobre las autoras y su obra, en ese mismo capítulo se presentarán también antecedentes del cuento de hadas. En esta sección se ofrecerá un marco acerca de la relevancia de éste como subgénero literario y la forma en la que a través de éste se implantó la ideología patriarcal, así como (en contraste), el impacto que ha tenido en distintas épocas (en especial la actual) como herramienta para la crítica y la subversión. Si bien el análisis sobre la implantación de la ideología puede aplicarse en varios ámbitos, tales como la lucha de clases sociales o la función didáctica de los cuentos de hadas, este capítulo se centrará en los efectos de ésta en la representación y construcción de los papeles sociales e imágenes y arquetipos sobre la mujer. Más adelante, en el segundo capítulo, se indicarán definiciones específicas de los otros conceptos básicos que se utilizarán a lo largo de la tesina y se señalarán los autores en quienes se basan éstos. Lo expuesto en este capítulo serán las herramientas que se utilizarán para el análisis de los cuentos de Carter y Donoghue.

Después de este marco teórico, en el capítulo tres, se expondrá la manera en la que los cuentos objeto de esta tesina transgreden ciertos aspectos del subgénero y subvierten los arquetipos presentes en éste. En dicho capítulo, se subrayará que las autoras no sólo han transgredido ciertas convenciones sino que también han recuperado otras de tradiciones más antiguas y se examinará cómo, al hacerlo, las autoras no cumplen con las expectativas de los/las lectores/as y, por lo tanto, logran sorprenderlos/las e, incluso, quizás, escandalizarlos/las. Este tercer capítulo se dividirá en dos secciones. En la primera se abordarán las

convenciones del cuento y los elementos mediante los que éstas se transgreden, tales como la presentación de una de las versiones como algo que se asemeja más a un ensayo que a un cuento, la evocación de la tradición cuentística alterna, la modificación del desenlace “clásico” de este subgénero y la presentación de imágenes supuestas como no convencionales, y por tanto impropias: referencias al sexo (hetero- y homosexual), a la violencia, la locura y la muerte.

La segunda sección, por su parte, se centrará en la aplicación de la ideología feminista a la reescritura y análisis del cuento “La Cenicienta”. Así, se mostrarán las relaciones transtextuales presentes en ambos relatos contemporáneos y se analizará el cuestionamiento de arquetipos, tales como los de la heroína y la madre, que se genera en los textos de Carter y Donoghue. Resulta relevante mencionar que las autoras evocan no sólo las versiones conocidas de Perrault y de los Grimm sino también la versión escocesa e incluso la china. No obstante, la referencia no es arbitraria, pues se alude a las variantes que desarrollan y enfatizan más la relación madre e hija. De igual forma, cabe recalcar que tanto Carter como Donoghue abordan y destacan la importancia de esta relación en sus cuentos y que sus reelaboraciones se centran en las relaciones entre mujeres. Por tanto, resulta lógico que uno de los arquetipos que las autoras cuestionan, subvierten y transforman sea el de la madre. Éste se transgrede al equiparar la relación madre e hija con la de antagonista-heroína (en Carter) y la de amante-amasio (en Donoghue).

Finalmente, en las conclusiones, se expondrán los procedimientos mediante los cuales las autoras hacen un retrato y crítica de la sociedad y sus normas. En esta parte del estudio, se condensará lo presentado con anterioridad y se

comentará cómo, mediante las características y los mecanismos ya indicados y discutidos, las autoras logran subvertir el cuento de hadas y presentan imágenes de mujeres diferentes a las “típicas”. Además, se estudiará cómo Carter y Donoghue, por medio de sus textos, fuerzan al/la lector/a a reflexionar sobre la transmisión de cierta ideología que se ha llevado a cabo a través de este subgénero a lo largo de la historia.

La justificación para hacer un trabajo como el presente se debe a un interés personal por los cuentos de hadas, respaldado por la vigencia que tiene el subgénero en la actualidad. Este tipo de relatos vive una etapa de resurgimiento, debido a la explotación que de ellos se ha hecho en los medios de comunicación, sin mencionar la creciente bibliografía sobre el tema (tanto en ámbitos teóricos como literarios). Ejemplo de lo anterior es la publicación, a finales del siglo xx y principios del siglo xxi, de una gran cantidad de antologías que reúnen cuentos de hadas reescritos, al igual que de un enorme número de autores que reescriben las narraciones clásicas y las presentan como novelas, obras de teatro, películas o poemas.

“La Cenicienta” es uno de los cuentos más socorridos en estas reescrituras y reinterpretaciones como lo muestra el listado, de alrededor de cuarenta versiones contemporáneas, que Jack Zipes presenta en *Why Fairy Tales Stick* (2006: 107-112). En esta enumeración incluye versiones multiculturales como *Domitila: A Cinderella Tale from the Mexican Tradition* (2000), así como adaptaciones en las que Cenicienta es un animal: *Dinorella: A Prehistoric Fairy Tale* (1997) e interpretaciones feministas como las de Emma Donoghue y Angela Carter. De igual forma, “La Cenicienta” es uno de los cuentos clásicos con más

versiones alrededor del mundo, pues, desde su supuesto origen grecoegipcio o chino, este cuento se ha diseminado por todo el mundo. Por tanto, casi todas las culturas tienen un relato en el que el príncipe halla a la princesa (maltratada y degradada bajo el yugo de algún familiar) por medio de un zapato. Así, se tienen las versiones escocesa, china, irlandesa, rusa, francesa, alemana, italiana, y vietnamita, entre otras. Para comprobar la proliferación de esta historia basta con ver el listado que hace Marian R. Cox, en el que se da cuenta de 345 versiones o la clasificación Aarne-Thompson que la cataloga como el tipo 510A y la enumera junto con distintas variantes del texto (además de que existe la variante 510B con la que guarda similitudes importantes).

Por ende, la reescritura y reinterpretación de los cuentos de hadas resulta una herramienta crítica relevante en diversos ámbitos. Del mismo modo, se entiende su trascendencia para las escritoras feministas, quienes han subvertido la tradicional narrativa patriarcal al analizar y reescribir gran parte del *corpus* de este subgénero (Zipes 2006: 103). Por lo tanto, ya que hay un momento de revalorización del cuento, se considera de gran importancia el análisis de textos que demuestran la función socializadora¹ de los cuentos de hadas (como, en este caso, los de Carter y Donoghue). Asimismo, cabe mencionar que se requiere un análisis de este subgénero literario en el contexto actual, pues, debido a la propia naturaleza de éste, resulta uno de los más adaptables y cambiantes. Las características que presenta el cuento de hadas se van modificando de acuerdo con la ideología de la sociedad que lo produce y con las necesidades de la

¹ Normas que indican al individuo cómo comportarse según lo que la sociedad espera. Cf. Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*.

sociedad que lo lee. Si bien, lo mismo podría afirmarse de otros géneros literarios, éste es uno de los que más muestra la censura y el control que la sociedad ejerce por medio de la literatura, debido a que los cuentos se conciben como textos adecuados para los niños y su socialización.

Además, en el contexto social actual, también se cree importante la temática feminista de los cuentos, pues se considera que, si bien se han tenido grandes avances en cuanto a la equidad de género, también se considera que ciertos arquetipos y patrones de conducta se siguen estableciendo y difundiendo (en sectores específicos) por medio de la repetición del discurso hegemónico a través de medios como la televisión, el cine e incluso la literatura (como muestra el análisis de los cuentos de hadas). Así, la toma de conciencia sobre este discurso hegemónico ayuda no sólo al desarrollo de la teoría feminista sino también a la puesta en práctica de dichas posturas críticas. En conclusión, mediante la literatura y, en específico, por medio del impacto de un subgénero tan arraigado como el del cuento de hadas se podría ayudar a la creación de nuevos paradigmas femeninos pues, como menciona Walters, dado que los hombres y las mujeres son educados por las opiniones y costumbres de la sociedad en la que viven, sin un cambio radical en la sociedad, no puede haber una revolución para las mujeres (*cf.* 2005: 35).

Capítulo 1. ANTECEDENTES

1.1 Las autoras y su obra

Reading is just as creative an activity as writing and most intellectual development depends upon new readings of old texts. I am all for putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the bottle explode.

Angela Carter, "Notes from the Front Line"

Angela Carter y Emma Donoghue son dos escritoras reconocidas cuya literatura ha sido estudiada y premiada. A pesar de que existen algunos años de diferencia entre ambas y las características generales de su obra quizá no sean, a primera vista, tan similares, resulta que entre ambas existen varios elementos compartidos. Ejemplo de estos elementos es que ambas autoras presentan textos subversivos; asimismo, reflejan en su literatura representaciones e imágenes de mujeres que transgreden los arquetipos y papeles preestablecidos. Además, ambas guardan un interés especial por los cuentos de hadas y su reescritura. Las características antes mencionadas son más evidentes al comparar libros como *The Bloody Chamber* de Carter y *Kissing the Witch* de Donoghue o, más específicamente, "Ashputtle or the Mother's Ghost" y "The Tale of the Shoe". Estos dos cuentos, elegidos como objeto de estudio para esta tesina, guardan una relación cercana y mantienen muchos paralelismos en cuanto a los mecanismos que utilizan, su construcción y el efecto que producen en el/la lector/a. Para comprender mejor el análisis que se presentará de estos cuentos, se considera importante contextualizar quiénes son las autoras y dar un marco general de los libros en los que se encuentran los cuentos mencionados.

Angela Olive Stalker (1940-1992), mejor conocida como Angela Carter, fue una escritora, editora y traductora inglesa de gran trascendencia. A lo largo de su

vida cultivó diversos géneros e intereses, como lo atestigua su obra, entre la que se encuentran novelas, cuentos, ensayos, poemas, adaptaciones cinematográficas, obras radiofónicas, libros para niños y artículos periodísticos. Vivió gran parte de su vida en Inglaterra, aunque también viajó y residió una temporada en Japón, Estados Unidos y Australia. Realizó estudios de literatura inglesa en la Universidad de Bristol y dio clases en algunas universidades de los países que habitó. Carter es reconocida, en especial, por su obra narrativa, la cual le mereció ganar diversos premios como el *John Llewellyn Rhys Prize* (*The Magic Toyshop*, 1967), el *Somerset Maugham Award* (*Several Perceptions*, 1968), el *James Tait Black Memorial Prize* (*Nights at the Circus*, 1984) y el *Cheltenham Festival of Literature Award* (*The Bloody Chamber*, 1979). Además, se realizaron adaptaciones filmicas de su novela *The Magic Toyshop* y de su cuento “The Company of Wolves”. Su muerte significó una pérdida literaria tal que diversos escritores reconocidos manifestaron su pesar. Ejemplo de lo anterior es lo expresado por Salman Rushdie con motivo de la muerte de Carter: “English literature has lost its high sorceress, its benevolent witch queen” (citado en Zipes 2008: xi).

Nombrada en el décimo lugar de la lista de los 50 mejores escritores británicos desde 1945 (cf. *The Times* 2008), Carter es clasificada como una exponente del realismo mágico y el gótico. Su obra se distingue por la subversión con la que Carter maneja temas como la violencia y el erotismo, así como por su constante uso de las relaciones transtextuales y de motivos característicos del género fantástico y el subgénero de los cuentos de hadas. (cf. Appignanesi 2006; Simpson 2006; Zipes 2008). Manifiestamente feminista, fue mencionada como una

de las escritoras más originales de su generación (cf. *The Times* 2008), no obstante, su obra generó controversia, debido a su tratamiento de ciertos temas como el sadomasoquismo. De igual forma, algunas feministas criticaban las representaciones de mujeres que había en su obra y le reprochaban que no fuera más transgresora. Ejemplo de esto son los comentarios de Patricia Duncker, quien afirmaba que Carter “could never imagine Cinderella in bed with the Fairy Godmother” (citado en Simpson 2006: viii).

Los estudios sobre literatura medieval que realizó Carter mientras estaba en la Universidad de Bristol fungieron como el principio de su interés por los cuentos de hadas. Este gusto se reflejaría en algunas novelas en las que utilizaría motivos de este subgénero; sin embargo, la autora exploraría su fascinación por los cuentos de hadas, de forma más evidente, en sus cuentos, como se puede notar en *The Bloody Chamber* y *American Ghosts and Old World Wonders*. No obstante, cabe mencionar la relevancia que tuvo la figura de Charles Perrault para el desarrollo de estos cuentos. En 1976, se comisionó a Angela Carter para traducir *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités* lo que significó una nueva inspiración para liberar su gusto por los cuentos de hadas (cf. Zipes 2008). El estilo subversivo de la autora encontraría la manera de desafiar y confrontar lo establecido por el autor francés al escribir, al mismo tiempo que traducía, lo que en 1979 se publicaría como *The Bloody Chamber*. Zipes asevera que la conocida transgresión de Carter es incluso palpable en su traducción de Perrault:

one could possibly argue that even her translations of Perrault's tales were an unusual brazen appropriation of his works, and that she remade Perrault and his tales into something different from what they were. This was typical of Carter, a very independent and original thinker, who rebelled against classical tradition while

absorbing and re-creating it in her own distinct down-to-earth, baroque manner (2008: vii).

Además de los libros ya mencionados, Carter continuó lidiando con estos temas en la publicación de los libros para niños *Comic and Curious Cats* (1979), *The Music People* (1980) y *Moonshadow* (1982). Asimismo, editó colecciones de cuentos para adultos como *The Virago Book of Fairy Tales* (1990) y *The Second Virago Book of Fairy Tales* (1992). El uso que Carter hizo de motivos y temas de los cuentos de hadas ayudó a transformar el subgénero como tal, pero también modificó la percepción que el público tenía de éste al reescribirlo dentro del ámbito de la teoría feminista. Según la propia autora, su intención al retomar los cuentos de hadas era “to extract the latent content from the traditional stories and to use it as the beginning of new stories” (citado en Simpson 2006: vii-viii). Carter abordaba el subgénero de los cuentos de hadas para explorar ideas y temas controvertidos, pero también para proponer la transformación de la realidad y un curso diferente de las cosas (cf. 2006). Así, sus cuentos muestran heroínas activas pues, de acuerdo con ella:

To be the *object* of Desire is to be defined in the passive case.
To exist in the passive case is to die in the passive case— that is, to be killed.
This is the moral of the fairy tale about the perfect woman (citado en 2006: xi).

El cuento de Carter que se analizará a lo largo de esta tesina aparece por primera vez en *American Ghosts and Old World Wonders*, una antología de nueve cuentos publicada póstumamente en 1993. El libro está dividido en dos partes, la primera se relaciona con América y su folclore, mientras que la segunda se refiere a Europa, sus mitos y cuentos de hadas. Los cuentos que conforman esta

antología también se pueden encontrar en *Burning Your Boats*, libro que compendia todos los cuentos de Angela Carter en un solo tomo. “Ashputtle or the Mother’s Ghost” presenta, como el subtítulo mismo explica, tres versiones de una historia: “The Mutilated Girls”, “The Burned Child” y “Travelling Clothes”. Aunque la historia es la de “La Cenicienta” y en las tres partes se narra cómo una niña que es maltratada por su madrastra cambia su situación por medio de su madre muerta, cada versión es completamente diferente.

La primera versión del cuento, “The Mutilated Girls”, tiene una particularidad: es un texto híbrido, es decir, es un texto que, aunque pertenece al género del cuento, también presenta características del género ensayístico. Si bien la obra de Angela Carter no se conforma sólo de textos híbridos, la creación de éstos no le es ajena, dado que tiene algunos otros textos en los que mezcla el género autobiográfico con el ensayístico o el cuentístico. Sarah Gamble ejemplifica muy bien esta técnica en el trabajo de Carter al mencionar sus ensayos “The Mother Lode” y “Sugar Daddy” y los cuentos “Flesh and the Mirror” y “The Quilt Maker”. Los textos anteriores, además de tener las características específicas del género al que pertenecen, también presentan toques autobiográficos (cf. Gamble 2006). Gamble y Smith centran su análisis en la mezcla entre la ficción y lo biográfico, no obstante, para este estudio, la característica híbrida de “The Mutilated Girls” se muestra en que el texto podría pasar por un ensayo y aparecer en una de las antologías que condensan los trabajos críticos de la autora. “The Mutilated Girls” tiene una narradora que presenta un punto de vista contemporáneo y permite relacionarlo con una voz femenina. Éstas son características que la voz narrativa comparte con Carter y

que, por ende, permitiría (si el cuento apareciera en un compendio de ensayos) que se aceptara a la voz narrativa como la voz de Carter. Lo anterior se ve reforzado dado que lo planteado en el cuento es coherente con la ideología patente en el resto de la obra de la autora y la articulada de forma explícita por la misma.

Por tanto, esta primera versión parece ser un ensayo preliminar que disecciona “La Cenicienta” de los Grimm y precede el desarrollo de las otras dos versiones, no obstante, es un cuento en sí mismo. Esta primera versión es un texto híbrido, un cuento-ensayo, que muestra, desde la forma, el tipo de subversión al que el/la lector/a se enfrentará al internarse en este cuento. Con respecto a las otras dos versiones, cabe mencionar que, a diferencia de la primera, presentan una forma más convencional, aunque, aún así, son transgresiones al subgénero literario al que pertenecen y a los arquetipos de la mujer que éste suele mostrar. También se debe señalar que el hipotexto al que se refieren no sólo es el cuento de los Grimm, sino al de tradiciones distintas y más antiguas como la versión china (“Yeh-Shen”) y la escocesa (“Rashin Coatie”). Otra particularidad de estas versiones es que evolucionan en sí mismas y, aunque narran básicamente la misma historia, la forma en que se desarrollan, el tratamiento del tema, las relaciones entre los personajes y el desenlace son muy diferentes. Todo lo mencionado anteriormente con respecto al cuento de Angela Carter se analizará con mayor profundidad en el capítulo 3, donde se examinará a fondo cada una de las tres versiones que lo conforman.

En lo que respecta a Emma Donoghue (1969), ella es una escritora e historiadora literaria irlandesa menos conocida que Carter y cuya obra es más

reciente. Al igual que la autora anterior, Donoghue ha incursionado en diversos géneros tales como la novela, el ensayo, las obras teatrales y radiofónicas, e, incluso, el documental; sin embargo, es más célebre por su ficción. Estudió la licenciatura en la University College of Dublin y realizó un doctorado en la Universidad de Cambridge en el que desarrolló, como tema de tesis, el concepto de amistad entre hombres y mujeres en la literatura inglesa del siglo XVIII. Ha vivido en Inglaterra, Irlanda y Canadá pero, desde 1998, se asentó de forma definitiva en Ontario. Sus historias tienen lugar, usualmente, en los lugares en los que ha vivido. Sus novelas han sido traducidas a treinta y nueve idiomas.

La obra de Donoghue se centra en argumentos y temáticas referentes al lesbianismo, sin embargo, también tiene obras que retratan relaciones heterosexuales, así como novelas históricas y textos de historia literaria. Ha recibido múltiples premios como el *American Library Association's Gay, Lesbian and Bisexual Book Award* (Hood, 1995), el *2002 Ferro-Grumley Award for Lesbian Fiction* (*Slammerkin*, 2000, aunque carece de contenido lésbico), el *Golden Crown Literary Award* (*Landing*, 2007), el *Lambda Literary Award for Lesbian Fiction* (*The Sealed Letter*, 2008), el premio *Hughes & Hughes Irish Novel of the Year*, el *Rogers Writers' Trust Fiction Prize* (*Room*, 2010) y el *Stonewall Non-Fiction Award* de la American Library Association (*Inseparable: Desire between Women in Literature*, 2010). También ha fungido como editora de las antologías *What Sappho Would Have Said. Poems between Women: Four Centuries of Love, Romantic Friendship and Desire* (1997) y *The Mammoth Book of Lesbian Short Stories* (1999). Ha impartido clases de escritura creativa para el Cheltenham Literary Festival y la Arvon Foundation, se ha desempeñado como juez para los

Irish Times Literature Prizes y como copresentadora de un programa de televisión irlandés sobre literatura.

El cuento “The Tale of the Shoe” fue publicado en 1997 en el libro *Kissing the Witch: Old Tales in New Skins*, el cual se compone por un conjunto de trece cuentos que aparecen de forma secuencial, pues el final de uno se hila con el inicio del siguiente, lo cual recuerda la tradición cuentística oriental o los relatos de *Les conteuses*. Por tanto, el libro se conforma como una especie de matrushka en la que un cuento contiene otro y éste otro y así continúa hasta el número trece. Los cuentos de esta colección se basan en cuentos de hadas europeos, pero se presentan desde el punto de vista de las protagonistas y están narrados en primera persona. El único cuento que no se basa en algún otro texto anterior es el último, “The Tale of the Kiss”, aunque sí contiene varios motivos característicos del subgénero.

Las historias que presenta Donoghue se centran en las relaciones que se desarrollan entre mujeres: rivalidad, amistad, amor y protección, entre otras. No obstante, también retrata en algunos casos la relación entre mujeres y hombres. Además, cuestiona los arquetipos que presenta el subgénero, tales como el del antagonista, la bruja, la madre y el príncipe, al mismo tiempo que evidencia las suposiciones establecidas mediante los papeles sociales, las cuales llegan a impedir la comunicación entre los individuos. Además de que las historias están hiladas, la emisora de la primera historia se vuelve la oyente de la segunda y así sucesivamente hasta el final. Lo anterior genera que cada cuento dé más información sobre el anterior que supuestamente ya había terminado, asimismo, la estructura de la narración sugiere que, en el último cuento, el/la lector/a (último/a

oyente) se convierte en el/la siguiente narrador/a (cf. Harries 2001). Por tanto, Donoghue “leaves us with the last tale in our mouths, an inspiration to imagination she invites us to explore” (Duchamp 1998).

“The Tale of the Shoe” es el primer cuento de la colección, por lo que no se podrá saber el final de la historia como tal, hasta terminar el libro. Este cuento retoma la historia de “La Cenicienta”, como refiere la alusión a la zapatilla (objeto primordial de este cuento). Sin embargo, presenta a una protagonista que bien podría tomarse como una esquizofrénica, pues no existe en la narración ningún antagonista o villano tangible, sino sólo voces que escucha el personaje principal. Así como en el cuento de Carter, en éste también se hace alusión a diferentes variaciones de “La Cenicienta” (entre ellas las de los Grimm y Perrault), no obstante, se presenta una versión no mencionada anteriormente: “Piel de asno”. Ésta es considerada por los estudiosos de los cuentos de hadas como una de las variaciones de “La Cenicienta”, pues Cox la enlista en su libro y la clasificación Aarne-Thompson la nombra como el tipo 510B. (El análisis sobre este cuento se presentará en el tercer capítulo.)

Como se nota en el breve marco presentado hasta ahora, ambas autoras, a pesar de no pertenecer a la misma generación y tener algunas diferencias, comparten marcadas similitudes en cuanto a temas y motivos, como lo muestran los diferentes libros en los que reescriben cuentos de hadas. En los cuentos que se analizarán en este estudio, las autoras presentan narradoras que cuestionan los roles sociales y los arquetipos, al igual que las expectativas del/la lector/a en cuanto a un cuento de hadas. Tanto Carter como Donoghue fuerzan al/la lector/a a que reflexione sobre lo que Jen Nessel observa: “We are at an odd point in

history, when a boy reading a book like [Donoghue's] can be angry that there are no good male role models, but girls still get Grimm's fairy tales, with those endless passive beauties and wicked old women" (1997). Por tanto, Carter y Donoghue analizan la figura de Cenicienta y crean cuatro versiones que, aunque mantienen una relación cercana con varios hipotextos, son historias inéditas que proponen un nuevo camino para las heroínas. Otra cuestión de gran importancia es que ambas autoras enfatizaron, en su reescritura de "La Cenicienta", la relación madre e hija y le dieron un nuevo giro. Mediante los antecedentes aquí mostrados, se pueden contextualizar las obras que servirán como objeto de estudio para esta tesina. De igual forma, se justifica su relevancia y su impacto en la literatura y la sociedad contemporáneas.

1.2 El cuento de hadas: sus orígenes y su función

The power of *märchen*, and the reason they have endured in virtually every culture around the globe for centuries, is due to this ability to confront unflinchingly the darkness that lies outside the front door, and inside our own hearts. The old tales begin *Once upon a time* or *In a land far, far away...*, yet they speak to us about our own lives here and now, using rich archetypal imagery and a language that is deceptively simple, a poetry distilled through the centuries and generations of story tellers [...] Fairy tales like myths, are a part of our cultural heritage passed from generation to generation, connecting us to the dreams and the fears of men and women who have gone before us.

Ellen Datlow y Terri Windling, *Black Thorn, White Rose*

El subgénero de los cuentos de hadas es uno de los más populares y antiguos en la tradición literaria. Su parentesco con la tradición oral ha propiciado su difusión e incluso su uso como método de instrucción social. Así, las historias, enseñanzas y personajes que contienen los cuentos de hadas son conocidos casi por todos, a tal grado que incluso la televisión y el cine han explotado sus tramas y características, lo que ha reforzado su difusión e implantación dentro de la mente de los individuos. Por lo tanto, los arquetipos² desarrollados durante cierta época y transmitidos por medio de los cuentos de hadas (y sus diversos medios de propagación) se encuentran con facilidad en el imaginario colectivo. La relevancia de este género resulta evidente al notar que no ha perdido difusión ni vigencia desde su surgimiento. Es más, el cuento de hadas no sólo ha permanecido, sino que además se ha transformado y su valor social ha sido redescubierto. En consecuencia, este subgénero se ha vuelto un tema de gran interés para diversas disciplinas, tales como el psicoanálisis, la sociología, la historia y la crítica literaria. Aunado a lo anterior, su resurgimiento no se limita a ser sólo tema de estudio sino

² La definición de “arquetipo” que se utilizará a lo largo de la tesina se especificará en el capítulo 2, no obstante, cabe aclarar que se refiere al concepto de modelo ideal. Cf. Pierre Brunel, *Companion to Literary Myths and Archetypes*, p. 112.

que varios autores lo han retomado y han reescrito parte de su *corpus* según tendencias actuales.

De esta manera, se ha tomado conciencia sobre la forma en la que los cuentos de hadas representan el pensamiento de sus escritores o editores, pero también la de los/las lectores/as de estos textos. Por lo tanto, las modificaciones que los cuentos de hadas han sufrido a lo largo del tiempo responden a las costumbres, valores y arquetipos presentes en los individuos que los generaron, así como las de los/las receptores/as de dichas obras. Se entienden, entonces, la necesidad del paso de la tradición oral a la escrita, los cambios y restricción de la trama por medio del discurso patriarcal³, la transformación en la estructura, la censura y edición que se generaron en este subgénero. Además de lo anterior, se ha retomado la oralidad, al igual que el valor crítico y subversivo que conlleva el cuento de hadas desde sus orígenes. Ejemplo de lo anterior son “Ashputtle or the Mother’s Ghost” y “The Tale of the Shoe”.

En estos cuentos se muestra, mediante la reescritura de “La Cenicienta”, cómo la ideología⁴ es uno de los elementos que están presentes de manera constante en la literatura, y en específico, en este subgénero. Lo anterior se evidencia no sólo debido a que una de las variantes critica explícitamente el discurso patriarcal presente en la versión de los hermanos Grimm sino en que las autoras proponen en los cuentos su propio posicionamiento político: el feminismo. En consecuencia, en estas obras, Angela Carter y Emma Donoghue plantean el

³ Este concepto se analizará más a fondo en el apartado 2.3.

⁴ Según Althusser la ideología se puede definir como “[E]l sistema de ideas, de representaciones, que domina el espíritu de un hombre o un grupo social”. Louis Althusser, *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, p. 21.

análisis de este subgénero literario como tal, así como la reflexión sobre los conceptos que éste transmite. Además, mediante su reescritura provocan la revalorización y recontextualización del cuento de hadas (en general) y de “La Cenicienta” (en específico) al presentarlo desde el punto de vista de una mujer contemporánea en el contexto del feminismo.

A partir de la teoría de la transtextualidad de Genette, se puede hacer una lectura que revele las distintas estrategias narrativas utilizadas para transformar el subgénero literario. Mediante estas estrategias se establece, en la mente del/de la lector/a, un contraste entre la versión de “La Cenicienta” que éste/a conoce (la de Perrault, Basile y Disney, entre otras), la que se critica (la de los hermanos Grimm) y las nuevas variaciones presentadas por las autoras. Por consiguiente, el efecto es más complejo que el que se habría generado mediante la simple escritura de un cuento inédito, ya que en estos relatos, no sólo se le presenta al/la lector/a una postura analítica sobre este cuento sino que se le hace consciente de la versión de los hermanos Grimm (la cual presenta cierta violencia no tan “común”) y se le obliga a reflexionar sobre la función del cuento de hadas para establecer valores y papeles sociales. Al analizar las relaciones transtextuales en “Ashputtle or the Mother’s Ghost” y “The Tale of the Shoe”, se logran apreciar los diversos mecanismos que utilizan las autoras para establecer su postura y sus puntos de vista. Tales mecanismos son la subversión de algunas de las convenciones del subgénero y la subversión de la ideología presente en la versión de los Grimm, mediante su crítica y actualización. De esta manera, se crea un análisis de los arquetipos planteados por los cuentos de hadas y se genera una crítica a la sociedad (tanto a la de los Grimm como a la actual) y sus convenciones.

Es importante recordar que ciertas características del cuento de hadas, como su origen oral, se prestan para que se genere la transtextualidad. (Se darán definiciones detalladas y el listado de los tipos de relaciones transtextuales en capítulo 2.) Cabe recordar que debido a la evolución de este género (primero en la tradición oral y luego en la escrita), existen varias versiones de un mismo cuento, y éstas se han transmitido y modificado de generación en generación. Estas diversas variaciones fueron la materia prima para las primeras antologías de cuentos (por medio de la recopilación y edición) y para el desarrollo que este subgénero tuvo y tiene hasta nuestros días (cf. Harries 2001). Asimismo, se debe tomar en cuenta que la aceptación y apropiación de los cuentos de hadas en diferentes países se produjo por medio de la injerencia de los escritores de un país sobre los de otro. Así, los autores alemanes fueron influenciados por los franceses y éstos a su vez por los italianos. Esta transmisión se dio no sólo en cuanto a las características formales sino también en la temática y trama.

Hay quien asevera que el origen de los cuentos de hadas está en la India y el Egipto de hace miles de años, otros aseguran que en *El asno de oro* de Apuleyo (siglo II) apareció el primer cuento de hadas. No obstante, en general, se considera a los textos de los italianos como la “fuente” de la mayoría de los cuentos en su versión escrita, pues fueron ellos los que, según algunos estudiosos, fundaron la tradición de este subgénero en Europa (cf. Piñeiro 2009; Zipes 2000). Aunque se piensa comúnmente que fueron los franceses quienes lo hicieron, Bocaccio, Straparola y Basile fueron los primeros en establecer las características de lo que hoy se concibe, en Occidente, como “cuento de hadas”, además de ser los primeros en adaptar los relatos de la tradición oral a la escrita.

No obstante, fueron los franceses quienes institucionalizaron y difundieron con más éxito este género, al ser capaces de adaptar la función del cuento al servicio de la ideología dominante de su época (cf. Harries 2001; Zipes 2006).

Ejemplo de lo anterior es el caso de Charles Perrault quien, gracias a su puesto burocrático y al favor de Louis XIV, logró publicar su antología de cuentos: *Histoire ou contes du temps passé* (1697). Los cuentos reunidos en este libro fueron tomados en su mayoría de otras publicaciones como *Le piacevoli notti* de Straparola (1550-1553) y *Lo cunto de li cunti* de Basile (1634-1636). No obstante, otra fuente importante para Perrault eran sus constantes visitas a los salones literarios, en los que mujeres como Marie-Jeanne Lhéritier, Henriette-Julie Castelnau y Marie-Catherine d'Aulnoy se reunían y contaban lo que ahora conocemos como cuentos de hadas (cf. Harries 2001). Las narraciones que ahí tenían lugar no estaban destinadas para niños sino para los adultos, y aludían y criticaban de forma velada la situación en la que se encontraba la corte de Louis XIV (cf. Zipes 2008). Por medio de su obra, Perrault también hacía referencia de forma incisiva al contexto que lo rodeaba, sin embargo, sus cuentos eran más bien libros de modales en los que establecía el proceso de socialización y el comportamiento aceptado para cada género. Por ende, como menciona Zipes, "Perrault initiated a male discourse about gender relations that became foundational to the rise of the literary fairy tale as genre and cultural institution. These 'foundational' tales, or what we might call classical tales today, tend to reinforce patriarchal and patronizing notions of gender and power" (2008: xvii). De este modo los cuentos de hadas se pusieron al servicio de la ideología dominante de la época.

Es importante observar, sin embargo, que, en un principio, la función de los cuentos de hadas era subversiva, pues criticaba las convenciones sociales y a las clases altas, ya que como Zipes asevera: “Fairy tales —and one could add the oral folktales as well— always have been concerned with sex roles, social class, and power” (2006: 21). Así, los/las autores/as de los cuentos de hadas podían señalar las faltas de sus monarcas y de la clase regente sin ser castigados por emitir su punto de vista. Aunque fueron escritos por gente cultivada, estos relatos se crearon imitando el estilo de narraciones populares, por lo que pronto fueron considerados como un subgénero propio de los campesinos que reflejaba su situación y las injusticias de las que eran presa, al mismo tiempo que les daba voz y la esperanza de un cambio a su situación (*cf.* Datlow y Windling 1994; Harries 2001).

De esta forma y como Ostry lo plantea: “the fairy tale thus had special significance to under-represented groups” (2002: 7). No obstante, poco a poco, la función social del cuento de hadas se fue modificando y comenzó a servir sólo como método didáctico y de entretenimiento, como lo ejemplifica en Francia el caso de Perrault y en Inglaterra, los autores victorianos que circunscribieron este subgénero al ámbito de los niños (*cf.* Datlow y Windling 1994). Así, los autores y compiladores lo utilizaron para establecer la conducta y los roles sociales que los niños debían seguir. Además, este subgénero se convirtió en un medio para la difusión de la ideología y de los intereses de los hombres de clase alta, pues eran ellos quien antologaban dichos cuentos para que niñeras, institutrices y madres los contaran a los hijos de aristócratas y burgueses (*cf.* Zipes 1999).

Asimismo, se puede notar la capacidad adaptativa de este género, pues de acuerdo con la sociedad a la cual va dirigido, se modifican los textos de la tradición oral, razón por la cual, en cada momento histórico, los cuentos son transformados para ir acorde con la ideología de la época, por lo que se resignifican y se editan. Es así como se dio uno de los cambios relevantes para el análisis que se realiza en este estudio: la “patriarcalización” (Zipes 2006: 7). Este concepto implica un cambio de ideología, pues se modifica la forma en la que se representaba a la mujer y se crean arquetipos negativos de ésta en los que se le muestra como un ente pasivo. Según Zipes, este procedimiento se generó desde la Edad Media y se siguió llevando a cabo a lo largo del desarrollo de este subgénero. Este crítico ejemplifica muy bien este proceso al retratar como

the goddess became a witch, and evil fairy, or a stepmother; the active, young princess was changed into an active hero; matrilineal marriage and family ties became patrilineal; the essence of the symbols, based on matriarchal rites, was depleted and made benign; and the pattern of action that concerned maturation and integration was gradually recast to stress domination and wealth (2006: 7).

Esto resulta de gran importancia para el análisis que se realizará en este trabajo debido a que la relación madre e hija y la crítica y subversión de ciertas concepciones de la mujer, tales como el arquetipo de la madre (representada siempre como amorosa y abnegada) y el de la heroína (pasiva y silenciada), serán recurrentes en los cuentos de Carter y Donoghue. Esto se analizará más a detalle en el tercer capítulo.

Como se ha notado, en el transcurso de su establecimiento como subgénero, los cuentos de hadas han ido modificando sus características y su función. En consecuencia, lo que se conoce hoy en día como cuento de hadas es

la historia de una joven pobre, rescatada de su situación por un apuesto príncipe que se casa con ella y la vuelve rica, lo cual no es más que la construcción conciente que se hizo de este género por parte de escritores franceses a finales del siglo xvii y principios del xviii. De tal forma, se enfatiza la función de la literatura como un aparato ideológico (cf. Althusser 1984). Estos cambios se produjeron debido al surgimiento de la burguesía y de su ideología, la cual pretendía servirse de este género para educar a los niños en cuanto a su papel social. Esta función pedagógica se mantiene hasta nuestros días y ha permeado la concepción de la mujer.

El cambio en la función social del cuento de hadas, es decir, su paso de medio de crítica y subversión a medio instructivo, se generó debido al desarrollo del estudio de los niños como individuos y de la infancia como una etapa diferente a la adultez. Así, se utilizaron los cuentos de hadas como formas para reforzar los manuales de buenas costumbres y conducta que circulaban en la época. De esta forma, los cuentos que en un principio habían sido escritos para adultos cambiaron su atención hacia los niños como audiencia. Se modificaron los textos para que éstos no hirieran las susceptibilidades de la gente de la época, y debido a la reconceptualización de los niños como “almas inocentes” también se retiraron contenidos que no se consideraban adecuados para ellos (Datlow y Windling 1994; Zipes 1999). Es así como se muestra la forma en la que la ideología burguesa y cristiana que se estaba estableciendo en la época utilizó este subgénero como una herramienta para propagar sus estándares y visión del mundo.

También es posible observar cómo, aún después de haber publicado sus cuentos, los autores los “corregían” constantemente con la finalidad de que se adaptaran cada vez más a la ideología de la sociedad y, al mismo tiempo, reforzaran la aceptación de ésta (Zipes 2006). Ejemplo de lo anterior son las diferentes versiones que los hermanos Grimm publicaron de sus propios libros, en las cuales se nota, entre otras cosas, cómo, a medida que los niños se volvieron la audiencia prevista para sus textos, los cuentos fueron censurados, y elementos referentes a imágenes sexuales, violentas o consideradas como impropias desaparecieron: “Brothers Grimm [...] began in 1819 to revise their collected tales, targeting them more for children than they had done in the beginning and cleansing [them] of erotic, cruel, or bawdy passages” (Zipes 1999: 18).

La importancia de lo antes mencionado recae en el hecho de que, debido a los cambios producidos en la tradición oral y en el género creado por los escritores italianos, se fue formando poco a poco lo que se conoce hoy en día como un cuento de hadas “clásico”. Es decir, que la concepción actual del cuento de hadas como un género para niños, con tintes mágicos y que promueve la imagen de ciertos arquetipos, tales como la damisela en peligro, son resultado directo del impacto de la ideología burguesa de los siglos XVII y XVIII en los autores franceses y alemanes. Así, la propuesta de Carter y Donoghue representa una subversión a la actual concepción de este género literario, pero también constituye una recuperación de la función y de los valores propuestos por los/las fundadores/as del mismo.

Una cuestión curiosa, en cuanto a la historia del subgénero, es que la mayoría de quienes escribieron cuentos de hadas en Francia durante el siglo XVII

eran mujeres (conocidas como *Les conteuses*): Marie-Catherine d'Aulnoy, Marie-Jeanne Lhéritier, Catherine Bernard, Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont, Henriette-Julie de Castelnau y Louise d'Anneuil, por mencionar algunas (cf. Harries 2001; Zipes 2006). Sin embargo, en la actualidad a quien se recuerda como el gran creador de cuentos es a Charles Perrault, que si bien fue un gran antologador, también fue uno de los escritores que más censuró las versiones preexistentes de los cuentos de hadas (incluido "La Cenicienta") y que más los adaptó a conveniencia de la ideología patriarcal y de las clases altas que regían en la sociedad de su época.

Debido a lo anterior, se puede ver a Angela Carter y a Emma Donoghue a la luz de sus predecesoras e introducirlas en la tradición de los cuentos de hadas escritos por mujeres que denuncian y critican su sociedad por medio de este género. A pesar de que la propuesta de las autoras contemporáneas es mucho más radical, es posible incluir a dichas escritoras dentro de esta tradición, debido a que no sólo siguen con una de las funciones iniciales del subgénero sino que además causan retrospectiva hacia sus orígenes y recuperan la tradición perdida, pues generan un nuevo modelo para éste.

Capítulo 2. MARCO TEÓRICO

2.1. Las relaciones transtextuales

La cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto. Pero es extraordinariamente importante subrayar que es un texto complejamente organizado que se descompone en una jerarquía de “textos en los textos” y que forma complejas entretejaduras de textos.

Puesto que la propia palabra “texto” encierra en su etimología el significado de entretejadura, podemos decir que mediante esta interpretación le devolvemos al concepto ‘texto’ su significado inicial.

Iuri Lotman. “El texto en el texto”

Al escuchar hablar acerca de una dulce y bondadosa joven, dos hermanastras y una madrastra, un baile, un hada madrina, una zapatilla perdida y un final en el que se dice que una pareja vivió feliz para siempre, la mayoría de las personas pensaría inmediatamente en un cuento de hadas, específicamente en este caso, en el de “La Cenicienta”. No obstante, las versiones de este clásico cuento que han sobrevivido hasta nuestros días han sido, como se mencionó en el capítulo anterior, censuradas por sus compiladores, traductores y editores, a lo largo de los años, con el fin de no romper con el decoro de la creciente clase media y para adecuarse a que este subgénero fue convertido en un ámbito específico para niños. Así, lo que llega a los/las lectores/as actuales son versiones cada vez más suavizadas (que se basan en la de Perrault), sobre todo la de Disney.

Angela Carter y Emma Donoghue utilizan el conocimiento previo que el/la lector/a tiene de este cuento para construir su propia versión, sin embargo, no sólo retoman la figura de Cenicienta ya presente en la mente del/de la lector/a, sino que subvierten las convenciones de este subgénero literario y retoman versiones no tan conocidas de este cuento como la de los Grimm. Debido a lo anterior, será

de gran utilidad abordar la teoría de Genette sobre la transtextualidad y aplicarla a los cuentos ya mencionados, pues por medio de ésta se analizará el efecto que causa en el/la lector/a la evocación de las diferentes versiones de “La Cenicienta” (capítulo 3). Para comenzar con el marco teórico, también será necesario plantear qué es la intertextualidad y lo que implica, así como definir cada uno de los tipos de transtextualidad que se pueden presentar en un texto.

El término “intertextualidad” fue introducido por Julia Kristeva en 1967, al utilizarlo por primera vez en la revista *Critique* al hablar de Bajtín (Martínez 2001: 9; Pfister 1991: 197). Este término conlleva una problemática debido a que los teóricos que se dedican a su estudio no concuerdan en la terminología que utilizan ni en sus características particulares, e incluso las distintas definiciones resultan contradictorias. Para acotar lo anterior, se tomará la clasificación de José Enrique Martínez Fernández que ordena las diversas definiciones en dos corrientes principales, de acuerdo con la visión que se tiene del concepto. Según este autor, existen: 1) la visión general o global y 2) la visión estricta o restringida (2001: 10-11). Los teóricos pertenecientes a la primera corriente afirman que la intertextualidad es una característica de todos los textos, es decir, se concibe al texto como “un tejido de textos” (2001: 10), no obstante, los de la segunda corriente conciben la intertextualidad sólo “como la presencia efectiva en un texto de otros textos” (2001: 11).

Con base en lo anterior, se puede notar que existen acercamientos tales como el de Bajtín, quien utiliza este término para desarrollar su principio dialógico y el concepto de novela polifónica (cf. Beristáin 1996), o el de Kristeva, quien en una visión más radical concibe los textos literarios como un mosaico de citas y, por

ende, establece que todos los textos se conforman mediante la absorción y transformación de otros (*cf.* Kristeva 1978). Lo anterior concuerda con la postura de Barthes, quien afirma que “el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes 2003: 69), por lo que asume, al igual que Kristeva, que en realidad todo texto es un intertexto. Cabe mencionar que la postura anterior está respaldada por la propia etimología de “texto”, la cual se relaciona con “tejer”, lo que nos recuerda que el texto es un entramado lingüístico y que, como tal, es susceptible de entretejerse o tomar “hilos” de otros textos (*cf.* Lotman en Beristáin 2006; Martínez 2001).

También existen teóricos como Pfister que aseveran que “intertextuality has become the very trademark of postmodernism” (1991: 209), a pesar de que este mecanismo se utiliza desde hace tiempo. Este autor categoriza a los estudiosos de la intertextualidad como estructuralistas y postestructuralistas. Los postestructuralistas serían los seguidores de lo expresado por Kristeva (la visión general) y los estructuralistas aquellos que mantienen una visión restringida, es decir, los que sólo admiten como intertextualidad las referencias obvias que fueron hechas expresamente por el/la autor/a y que son entendidas por el/ lector/a (*cf.* Pfister 1991). Un ejemplo de enfoque estructuralista es el caso de Genette quien analiza las relaciones que se generan al interior del texto y que concibe la intertextualidad como una de estas relaciones.

La propuesta de Genette es analizar las relaciones de transtextualidad, la cual define como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette 1989: 9-10). Este autor señala que existen cinco niveles de relaciones transtextuales: la intertextualidad, la paratextualidad, la

metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad. La diferencia entre la teoría de Genette y la de autores anteriores es que él le da más relevancia al estudio de la hipertextualidad, pues es ésta en donde, según él, se genera una transformación real, mientras que la intertextualidad sólo es “la presencia efectiva de un texto en otro” (1989: 10).

A pesar de las diferentes visiones de lo que es la intertextualidad, para esta tesina se utilizará la clasificación de Genette. Con base en el contexto teórico ya mostrado, se acepta que ningún texto es completamente original ni autónomo, ya que se produce dentro de una tradición ideológica y genérica. No obstante, dado que todo texto abreva en otros, la relevancia de las relaciones transtextuales se centra en que éstas permitan una connotación y una resignificación del texto anterior y del posterior, es decir, una transformación, no una simple cita de otro texto. Así, se asume que en los cuentos de Carter y Donoghue, las relaciones transtextuales resultan relevantes debido a que la “competencia intertextual” (Martínez 2001: 20) por parte del/de la lector/a es fundamental para comprender los cuentos en sus diferentes niveles, pues de no tenerla se caería en un “segundo analfabetismo” (Pimentel 1998: 179), ya que se omitirían “las relaciones productoras de significación que establece un texto con muchos otros, y cuya actualización *depende* enteramente de la actividad de la lectura” (1998: 179).

Tomando en cuenta que se utilizará la clasificación de Genette, es necesario definir cada una de las cinco relaciones transtextuales que se exponen en *Palimpsestos*. El autor comienza por definir a la transtextualidad como la “trascendencia textual del texto” (Genette 1989: 9) para, después, explicar los tipos de relación que ésta puede generar. La primera, la intertextualidad, es “una

relación de copresencia entre dos o más textos” (1989: 10) y se presenta mediante la cita (forma más tradicional, literal y explícita que se consigna entre comillas aclarando o no la referencia), el plagio (copia literal, no explícita y menos canónica) y la alusión (cuya comprensión depende del/de la lector/a, pues es aún menos explícita que la anterior) (1989:10). En cuanto a la paratextualidad, ésta se refiere a la relación del texto con su paratexto, es decir, con todo aquello que rodea, acompaña, presenta y prolonga al texto (cf. Genette 2001): títulos, prefacios, epílogos, notas, entre otros. La relevancia de éstos es tal que el autor no sólo los menciona en *Palimpsestos* sino que le dedica un libro entero a su análisis en *Umbrales*, en donde además, reflexiona sobre lo poco que se toman en cuenta debido a su sobreexposición y visibilidad.

El tercer tipo de relación es la metatextualidad, que se refiere al comentario o crítica, es decir, a “la relación [...] que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (Genette 1989: 13). La architextualidad, por su parte, es la que indica la “pertenencia taxonómica” (1989: 13), es decir, la que menciona (casi siempre de forma paratextual) o no el género del texto. Esta declaración genérica no es obligatoria e incluso, cuando se da, puede ser modificada por los/las lectores/as y críticos/as según su percepción. La architextualidad está íntimamente relacionada con el horizonte de expectativas del/de la lector/a y, por tanto, puede ser utilizada tanto para cumplir como para subvertir lo esperado del texto.

El último tipo mencionado es la hipertextualidad y será el más explorado por el autor en este libro. Genette la define como “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que

se injerta de una manera que no es la del comentario” (1989: 14). Según el autor, la derivación de un texto en otro se da mediante una operación transformadora que puede ser de dos tipos: simple o directa y compleja o indirecta. Al primer tipo lo llama simplemente transformación y se refiere a “transponer la acción” (1989: 15) de una obra en otra; por su parte, al segundo tipo lo renombra como imitación y requiere de la existencia previa “de un modelo de competencia genérica [...] capaz de engendrar un número indefinido de performances miméticas” (1989: 15). En resumen, la transformación es un acto simple que se puede realizar al modificar el original, mientras que para la imitación es necesario el conocimiento previo y la apropiación de la(s) característica(s) que se pretende imitar. Con estas definiciones, Genette termina de exponer su teoría sobre las relaciones transtextuales. Aunque a lo largo del libro seguirá explicando la noción de hipertextualidad y definirá otros conceptos relacionados con ésta, sólo serán necesarios los elementos ya aclarados para llevar a cabo el análisis que se presentará en el capítulo 3.

2.2 Parodia y posmodernismo

“I prayed to the spirit of my dead mother,” says Clara, “and she came out of the linden tree in the form of a green finch, and dropped the parcel down.” [...]

“The spirit of my dead mother told me collect [sic.] a pumpkin from the garden, and with the magic that comes from beyond the grave, she changed it into a coach,” says Clara.

“It’s a capable spirit that can coach an autumn pumpkin from a garden not yet planted with spring seeds,” says Margarethe. “And I suppose she made coachmen out of the rats that gnaw the last of our tulip bulbs?”

Gregory Maguire, *Confessions of an Ugly Stepsister*

Uno de los conceptos que se desarrolla en *Palimpsestos* y que es de utilidad para este trabajo es el de “parodia”. Éste se relaciona con la hipertextualidad, pues Genette asevera que ésta “engloba ciertos géneros canónicos (aunque menores) como el pastiche, la parodia y el travestimiento” (1989: 18). A la parodia casi siempre se le relaciona con lo cómico o humorístico y es definida con frecuencia como una “imitación burlesca de una obra, un estilo, un género o un tema tratados antes con seriedad” (Beristáin 2006: 391). Genette comienza su análisis de este término desde un punto de vista histórico desde el cual cuestiona su surgimiento y etimología. Además, establece que, al igual que los conceptos que planteó con anterioridad, éste también es confuso y que sus definiciones y usos son diversos e incluso contradictorios (Genette 1989: 37).

A pesar de lo complejo que resulta precisar qué es la parodia, para fines de este estudio se tomará la noción de “parodia seria” que aparece en *Palimpsestos*, la cual se aleja del ámbito de lo meramente cómico o ridículo. La forma de parodia que se pretende utilizar para el análisis de los cuentos de Carter y Donoghue es aquella que se refiere a una visión crítica y reflexiva sobre lo parodiado. Otra autora que se ocupa de la parodia, en este mismo tenor, es Linda Hutcheon quien

establece que “we should not be restricted to [...] period-limited definitions of parody [because it] has a wide range of forms and intents—from that witty ridicule to the playfully ludic to the seriously respectful” (1991: 225-226). Esta autora asevera que la parodia funciona “through a double process of installing and ironizing, parody signals how present representations come from past ones and what ideological consequences derive from both continuity and difference” (1991: 225). En este sentido Hutcheon asocia la parodia con el posmodernismo, la ironía y la política de la representación: “Postmodern parody is both deconstructively critical and constructively creative, paradoxically making us aware of both the limits and the powers of representation” (1991: 228). Asimismo, piensa (al igual que otros autores) que la parodia funciona mediante la desfamiliarización o desnaturalización (Shlovski citado en Sklodowska 1991: 7).

Todo lo anterior resulta de gran importancia para el análisis que se lleva a cabo en este estudio. Más aún si se suma la forma en la que las feministas hacen uso de la parodia, pues para ellas la política de la representación encarna la política de género: “[p]ostmodern parodic strategies are often used by feminist artists to point to the history and historical power of those cultural representations, while ironically contextualizing both in such a way as to deconstruct them.” (Hutcheon 1991: 230). De igual forma, resulta relevante que las características de la parodia permiten que, al mismo tiempo se legitime y subvierta lo que se parodia, puesto que, como se analizará más adelante, los cuentos de Carter y Donoghue provocan una visión crítica sobre el cuento de hadas como subgénero, al mismo tiempo que recuperan la tradición femenina olvidada, por lo que cumplen con el mecanismo de la parodia (*cf.* 1991). No obstante, al igual que las relaciones

transtextuales, para que ésta se active y sea decodificada es necesaria la competencia del/de la lector/a (Genette 1989: 50; Hutcheon 1991: 233).

Con respecto al posmodernismo, como ya se vio, éste guarda un estrecho vínculo no sólo con el concepto de parodia, sino también con los de intertextualidad y feminismo. Aunque ya se ha hablado sobre lo referente a intertextualidad, parodia y posmodernismo, se considera necesario ahondar más en el tema y explicar la relación que guarda este último con el feminismo. Al igual que lo visto con respecto a la intertextualidad y la parodia, definir “posmodernismo” también es una tarea difícil, debido a que es un término sumamente utilizado en distintos ámbitos y que por naturaleza es paradójico. Según Hutcheon, el posmodernismo con frecuencia

takes the form of self-conscious, self-contradictory, self-undermining statement [...] it is an even-handed process [that] ultimately manages to install and reinforce as much as undermine and subvert the conventions and presuppositions it appears to challenge. [Its] initial concern is to de-naturalize some of the dominant features of our way of life; to point out that those entities that we unthinkingly experience as ‘natural’ (capitalism, patriarchy, liberal humanism) are in fact ‘cultural’; made by us, not given to us (1989: 1-2).

Tomando en cuenta lo anterior, se vuelve evidente no sólo la ya expuesta relación con la parodia, sino también la semejanza que guarda su objetivo de desnaturalizar lo natural con el del feminismo. Además, permite observar las ventajas que ofrece el análisis de la parodia como herramienta para lo postulado en este trabajo.

Aunque el feminismo ha evitado identificarse con el posmodernismo debido a la duplicidad presente en la postura de este último, resulta inevitable ver las similitudes entre ambos: su interés en la política de la representación, es decir, en

cómo se construyen las imágenes de hombres y mujeres, la reflexión sobre los sistemas de poder y el cuestionamiento de lo establecido. De igual forma, ambos utilizan procedimientos parecidos para tomar distancia crítica, tales como la ironía, la parodia, la mezcla de géneros y la autorreferencialidad (Hutcheon 1989: 9-15). Uno ha tenido influencia sobre el otro y viceversa. El posmodernismo y la parodia han resultado grandes herramientas para las escritoras feministas, pues, como bien explica Hutcheon: “[b]y using postmodern parodic modes of installing and then subverting conventions, such as the maleness of the gaze, representation of woman can be ‘de-doxified.’ [...] In feminist hands, parody becomes one of the ways of ‘rereading against the grain of the “master works” of Western culture” (1989: 151, 154, de Lauretis citado en 154). No obstante, éste sólo representa el primer paso para el cambio buscado por el feminismo en el ámbito de las convenciones sociales, los arquetipos y las ideologías dominantes. Para lograrlo del todo, hay que echar mano de ciertos conceptos y procedimientos propios de la crítica feminista.

2.3 Teoría feminista

She is herself a cave full of echoes, she is a system of repetitions, she is a closed circuit 'Can a bird sing only the song it knows or can it learn a new song?'

Angela Carter, "The Lady of the House of Love"

Para terminar con el marco teórico, los últimos conceptos que se abordarán serán los de feminismo y teoría y crítica literaria feminista. Esto resulta oportuno ya que se considera que los cuentos de Carter y Donoghue aquí analizados permiten cuestionar y modificar la forma en la que las mujeres son vistas y retratadas en los cuentos de hadas, además de que se circunscriben a lo planteado por esta corriente de pensamiento. A pesar de que sus orígenes son anteriores, el término "feminismo", tomado del francés, apareció (con la connotación de movimiento político) en el inglés en la década de 1890 (Walters 2005: 1). Varias autoras prefieren denominarlo como feminismos, debido a la pluralidad que existe en la forma de plantearlo (*cf.* Hutcheon 1989; Varela 2005). Debido a esta falta de consenso algunas autoras han hecho aseveraciones como la de Rebecca West, quien afirmó: "I myself have never been able to find out precisely what feminism is [...] I only know that people call me a feminist whenever I express sentiments that differentiate me from a doormat or a prostitute" (citado en Walters 2005: 1). En la actualidad, es difícil definir el feminismo, debido a que después de la tercera ola de éste, se exacerbó el interés en la diversidad del movimiento y se crearon muchas corrientes con diversos intereses (Cudd & Andreasen 2005: 7). No obstante, una definición útil de feminismo sería la que propone Victoria Sau:

un movimiento social y político que se inicia formalmente a finales del siglo XVIII y que supone la toma de conciencia de las mujeres como grupo o colectivo humano de la opresión, dominación, y explotación de que han sido y son objeto por parte del colectivo de varones en el seno del patriarcado [...] lo cual las mueve a la

acción para la liberación de su sexo con todas las transformaciones de la sociedad que aquélla requiera (citado en Varela 2005:17).

Normalmente, se divide al feminismo en tres etapas, las cuales se denominan como olas. El surgimiento de la primera ola se relaciona con la publicación de *A Vindication of the Rights of Woman* de Mary Wollstonecraft en 1792 (Cudd & Andreasen 2005: 7). Aunque, anteriormente, las mujeres ya habían reflexionado sobre la situación en la que vivían debido a su género, esto no se consideraba parte del feminismo pues “no cuestionaban el origen de esa subordinación femenina [y tampoco se pensaba en un modo] de recuperar los derechos arrebatados a las mujeres” (Varela 2005: 24). Bajo la influencia de las ideas generadas por la Ilustración y la Revolución Francesa, la primera ola del feminismo proponía la igualdad en cuanto a derechos políticos y oportunidades económicas entre hombres y mujeres (Cudd & Andreasen 2005: 7). Además de argumentar la igualdad en cuanto a la capacidad de razonar, la primera ola logró ganar mayores libertades reproductivas, el acceso al voto para las mujeres, así como el acceso a la educación y al ámbito profesional.

La segunda ola del feminismo se asocia con la publicación de *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir en 1949 (Varela 2005: 82-87). En esta etapa, algunas feministas criticaron los avances de la primera ola y los objetivos del movimiento se volvieron más ambiciosos, entre ellos estaban obtener la completa igualdad en el ámbito económico, borrar la división entre el ámbito público y el privado y darle derechos a las mujeres sobre sus propios cuerpos (Cudd & Andreasen 2005: 7). Dentro de la segunda ola, algunas corrientes se tornaron más radicales, tales como las que promovían el lesbianismo como la única elección

correcta para las mujeres (Walters 2005: 107), lo cual generó que se percibiera al movimiento, en general, como extremista. La tercera ola comenzó en la década de 1980 y, como ya se mencionó, su principal interés fue la diversidad, pues hasta ese momento se había considerado al movimiento feminista como un movimiento de mujeres blancas de clase media que, por lo tanto, no representaba a mujeres de otras razas o clases, ni sus problemas. La propuesta de esta tercera ola era plantear la necesidad de un feminismo que aceptará la diversidad y permitiera la multiplicidad de objetivos (Cudd & Andreasen 2005: 8). Dentro de esta tercera ola también surgió una rama que se interesaba por la liberación sexual de las mujeres, así como por el reparto de las labores domésticas (Varela 2005: 104).

Si bien existen corrientes más radicales que otras en el feminismo, es trascendente mencionar que el objetivo de este movimiento no es minimizar al hombre para enaltecer a la mujer, ni tampoco descalificarlo o desvalorizarlo. El feminismo se basa en principios de igualdad y lo que propone es que “mujeres y hombre somos iguales en derechos y libertades” (Varela 2005: 337), por lo que busca destruir la idea de que un género es superior al otro y pretende evitar la construcción de un mundo de hombres y uno de mujeres como conceptos contrarios y excluyentes.

Una de las principales preocupaciones del feminismo ha sido el acceso de las mujeres a la educación, lo anterior se relaciona con la idea de darle herramientas a las mujeres para que se desarrollen en el mundo y cuestionen los papeles que la sociedad les impone. De esta forma, Mary Wollstonecraft argumentaba que desde pequeñas a las mujeres se les enseñaba que sus únicas

herramientas eran la belleza y su femineidad (ambos constructos sociales), por lo tanto, las desarrollaban y cuando crecían las explotaban para obtener un marido que las mantuviera (citado en Walters 2005: 33-35). Si bien, como ya se mencionó, no existe un feminismo sino varios, “el objetivo fundamental del feminismo es acabar con el patriarcado como forma de organización política” (Varela 2005: 179). Debido a esto, resulta relevante definir este concepto:

[El patriarcado es] una forma de organización política, económica, religiosa y social basada en la idea de autoridad y liderazgo del varón, en la que se da el predominio de los hombres sobre las mujeres. [Éste] ha surgido de una toma de poder histórico por parte de los hombres [...] creando un orden simbólico a través de los mitos y la religión que lo perpetúan como única estructura posible (2005: 177).

El patriarcado usa como herramienta para perpetuarse, desarrollarse y expandirse a la cultura, de esta forma logra que los individuos interioricen la dominación (cf. 2005). También utiliza el discurso patriarcal, el cual es un vehículo por medio del cual se propone la perspectiva del varón como una generalización, al mismo tiempo que se subyuga y silencia la experiencia y la visión femeninas (cf. Guerra 2007; Pilcher y Whelehan 2004; Varela 2005). Así, se crean imágenes preestablecidas de lo que corresponde o no a una mujer. Aunque el feminismo está centrado en el análisis de la sujeción sufrida por las mujeres, es importante mencionar que el movimiento y el análisis de sus propuestas también son relevantes para los hombres, dado que al imponerse roles y patrones de conducta a las mujeres, también se les imponen otros a los hombres. De ahí la importancia de la reestructuración de las convenciones sociales y las imágenes arquetípicas, pues éstas impiden el desarrollo de los individuos como tales.

Otro término primordial que se debe definir es el de arquetipo. De acuerdo con la corriente y con la perspectiva con la que se utilice, éste puede significar muchas cosas, sin embargo, (como ya se mencionó) en este estudio se usará este concepto para denotar una imagen paradigmática, un modelo ideal (Brunel 1992: 112). De esta forma, al hacer referencia a una imagen arquetípica de la mujer, lo que se pretende decir es que se crea una imagen idealizada (no real) de lo que una mujer debería o no ser, de acuerdo con el discurso patriarcal. Ejemplo de lo anterior son los arquetipos de Eva, Lilith, la Virgen María, María Magdalena, la Madre Naturaleza, la *femme fatale* y, en el ámbito específico de los cuentos de hadas, la bruja, la damisela en peligro o la heroína-víctima, como la llamaría Propp (2008: 51). Los arquetipos presentan imágenes polarizadas y maniqueas, pues sólo proponen representaciones de la mujer como ángel o virgen, o como demonio o monstruo seductor.

Con respecto a la teoría y la crítica literaria feministas, éstas son producto de aplicar la ideología generada por el movimiento feminista al ámbito literario, el cual “es un espacio privilegiado para la organización, representación, interpretación y articulación de la experiencia, al igual que para la exploración de los ideales, valores y prejuicios de los diferentes grupos socioculturales y lingüísticos” (Fe y Belausteguigoitia 2001: 8-9) La teoría y la crítica feministas, al igual que el feminismo, tienen varias corrientes que se dedican a explorar “la relación de cada sujeto, ya sea escritor/a o lector/a, con el poder, el lenguaje y el significado” (2001: 9).

En sus comienzos, la propuesta de la crítica feminista era exponer la misoginia presente en la práctica literaria, por lo que se buscaba hacer notar la exclusión de las mujeres de la historia literaria, así como analizar los arquetipos promovidos por el canon literario y el sistema patriarcal (cf. Showalter 1985). Después, al evolucionar, el interés se tornó hacia las obras escritas por mujeres, lo cual llevó a una relectura, recuperación y revaloración de esta literatura. En este momento surgen libros como *A Literature of Their Own* de Elaine Showalter y *The Madwoman in the Attic* de Sandra Gilbert y Susan Gubar. También se crearon distintas corrientes, como la rama de la crítica feminista lesbiana, la cual desarrolló un interés particular por analizar las relaciones entre madres e hijas (cf. 1985). Éste se volvió un tema importante para otras corrientes y otros campos de estudio. En la tercera y última etapa, la crítica feminista busca no sólo el reconocimiento de las escritoras sino que también pretende replantear las suposiciones teóricas aceptadas con respecto a la lectura y la escritura, dado que éstas se basan en la experiencia masculina (1985: 8). Debido a que existen diferentes teorías y formas de abordar la crítica feminista, se tomarán los conceptos de “ginocrítica” e “inmasculación” de acuerdo con el uso que de éstos hacen Elaine Showalter y Patrocinio P. Schweickart.

Showalter postula en “La crítica feminista en el desierto” el término ginocrítica para denominar al “estudio de las mujeres como *escritoras*” (2001: 82) y menciona como sus “objetos de estudio la historia, los estilos, los temas, los géneros y las estructuras de la escritura de mujeres; la psicodinámica de la creatividad femenina; la trayectoria individual o colectiva de las carreras de las

mujeres; y la evolución, así como las leyes, de la tradición literaria femenina” (2001: 82). Por medio de este concepto, Showalter pretende llevar un paso más allá a la crítica feminista, pues para ella ésta se ha vuelto revisionista, lo cual implica que se construye a partir de la crítica literaria masculina, es decir, que toma como referencia los modelos androcéntricos para corregir, modificar o criticar a éstos mismos y que por lo tanto no se genera ningún aprendizaje o avance real en el ámbito crítico (2001: 80-81). Para la autora la propuesta real debería ser “establecer [...] la discusión bajo nuestras propias premisas” (2001: 81), lo cual pretende lograr mediante la ginocrítica.

Por su parte, Patrocinio Schweickart, basada en Judith Fetterley, propone la noción de “inmasculación” para denominar el proceso que sufren las mujeres al verse forzadas a “identificarse con un punto de vista masculino, y a aceptar como normal y legítimo un sistema masculino de valores, uno de cuyos principios centrales es la misoginia” (2001: 127-128). Lo anterior, tiene como consecuencia la “división del ser contra el ser [surgida] del llamado a identificarse como hombre al mismo tiempo que se le recuerda que el ser hombre [...] es no ser mujer” (2001: 128). El resultado lógico de esto es una “esquizofrenia” producida por el desdoblamiento o dualidad al que se fuerza a las mujeres, pues viven al mismo tiempo “como miembros de la cultura general y como participantes de la cultura femenina” (citado en Showalter 2001: 102). La única forma de evitar que lo anterior suceda es volverse una “lectora resistente” (2001: 128) para ser consciente de este proceso. En el siguiente capítulo se ejemplificará lo que podría

verse como el resultado del proceso de inmasculación en la protagonista del cuento de Donoghue.

Según Showalter y Schweickart sólo mediante sus propuestas la crítica feminista podrá avanzar y liberarse del discurso patriarcal, pues, ya sea mediante una visión revisionista o la falta de material que represente las múltiples posibilidades de la experiencia y el punto de vista femenino, la crítica feminista continúa ciñéndose dentro del mismo marco que intenta romper, ya que, “[u]n canon androcéntrico genera estrategias de interpretación androcéntricas que a su vez favorecen la canonización de textos androcéntricos y la marginación de los ginocéntricos” (Schweickart 2001: 133). Los términos y teorías expuestos por estas autoras serán de gran utilidad para el análisis que a continuación se hará de los textos de Angela Carter y Emma Donoghue, pues ambas son escritoras contemporáneas cuyos cuentos presentan una ideología feminista que cuestiona al patriarcado. Así proponen una reflexión sobre la política de la representación mediante la que se han creado las imágenes arquetípicas de la mujer y cómo éstas se han establecido y promovido a través de la literatura, en específico, a través del cuento de hadas como subgénero literario.

Capítulo 3. CENIZAS Y CRISTAL: LA SUBVERSIÓN DEL CANON Y LA RECUPERACIÓN DE LA TRADICIÓN EN “ASHPUTTLE OR THE MOTHER’S GHOST” Y “THE TALE OF THE SHOE”

En este capítulo se analizarán los cuentos de Angela Carter y Emma Donoghue y la forma en la que subvierten el cuento de hadas al quebrantar tanto las convenciones como los arquetipos que en éstos se suelen presentar. Además, se mostrará cómo estas autoras, al mismo tiempo que transgreden el subgénero, recuperan tradiciones cuentísticas olvidadas o no tan comunes y aluden a ciertos elementos característicos de “La Cenicienta”. Lo anterior permite que, mediante el análisis de las relaciones transtextuales, se cuestione este subgénero y el discurso patriarcal que éste transmite. Se indicará, asimismo, la forma en la que las autoras proponen nuevas imágenes y realidades para la mujer a través de sus cuentos.

Para fines prácticos, esta sección se dividirá en dos. Primero se mostrará la subversión de convenciones de este subgénero, tales como la presencia de tradiciones alternas o no usuales, la modificación del desenlace y la inclusión de imágenes o descripciones consideradas como impropias dentro del cuento de hadas. De igual forma, se harán patentes los mecanismos mediante los cuales se introducen estas transgresiones, como por ejemplo la transtextualidad, la parodia, la ironía y la autorreferencialidad, entre otras. En la segunda parte se abordará la subversión de arquetipos tales como el de la heroína-víctima, el/la antagonista, la madre y el príncipe. Igualmente, se examinará la relevancia de la teoría feminista en cuanto a la modificación de imágenes y arquetipos femeninos.

3.1 Subversión de convenciones

Para poder analizar las convenciones que se subvierten, es necesario primero identificar cuáles son, por tanto, será de utilidad especificar lo que es un cuento de hadas. De acuerdo con Tzvetan Todorov, éste pertenece al ámbito de lo maravilloso debido a que “los acontecimientos sobrenaturales [que en éste se presentan] no provocan en él sorpresa alguna” (2009: 47). Según el *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, el cuento de hadas se puede definir como: “a narrative in prose about the fortunes and misfortunes of a hero or heroine who, having experienced various adventures of a more or less supernatural kind, lives happily ever after” (1998: 302). Los cuentos de este tipo deben presentarse como algo “real”, son atemporales, breves, suelen tener finales felices, el/la protagonista tiene muchas virtudes y sufre una transformación a lo largo de la narración (cf. Zipes 2000). Cabe mencionar que algunos autores (incluidos los propios antologadores de cuentos de hadas) suelen clasificar a este subgénero como literatura menor que tiene como lectores ideales a los niños. Lo anterior, no necesariamente es compartido por quienes estudian el tema (cf. Zipes 1964), sin embargo, es una creencia común.

Una vez abordadas las convenciones de este subgénero es relevante notar que la subversión de éstas se llevará a cabo mediante tres incumplimientos básicos: 1) la recuperación de tradiciones alternas y el cuestionamiento de la tradición “clásica”, 2) la ruptura con el típico final feliz y 3) la inclusión de elementos no considerados como apropiados para los infantes. Los procedimientos y mecanismos a través de los cuales se logra todo lo anterior serán explicados en las siguientes tres secciones, con mayor detalle.

3.1.1 Tradiciones alternas: transtextualidad, parodia, ironía, autorreferencialidad y textos híbridos

And what happened next, you ask? Never you mind. There are some tales not for telling, whether because they are too long, too precious, too laughable, too painful, too easy to need telling or too hard to explain. After all, after years and travels, my secrets are all I have left to chew on in the night.

This is the story you asked for. I leave it in your mouth.

Emma Donoghue, "The Tale of the Kiss"

El texto de Angela Carter ofrece tres versiones sobre la misma historia, según ella misma lo define en el título: "Ashputtle or The Mother's Ghost. Three Versions of One Story" (1995: 390). De esta forma, desde el principio se puede notar la presencia de las relaciones transtextuales en el cuento (elemento relevante por medio del que se transgredirán sus convenciones). El análisis de éstas permitirá la toma de conciencia sobre lo que implica este subgénero, así como la reflexión y el cuestionamiento de la ideología transmitida por el mismo.

El título del cuento de Carter como elemento paratextual (*cf.* Genette 2001) ayuda a relacionar la mención de Ashputtle, heroína del cuento, directamente con Aschenputtel, título y nombre de la heroína en la versión de los hermanos Grimm de "La Cenicienta". Éste indica a qué versión hará alusión la autora y evita, hasta cierto punto, su asociación con otras versiones, es decir, permite "dar a conocer una *intención* o una *interpretación* autoral" (2001: 15). Del mismo modo, los intertítulos presentes en el cuento de Carter, los cuales funcionan de manera muy similar al título (2001: 250), nos permitirán observar el cambio de énfasis y la evolución de la relación madre e hija. Esto será de gran importancia para las imágenes violentas y para la subversión de arquetipos que se da en los cuentos,

por lo que se analizará más a detalle en las secciones 3.1.3 y 3.2.2, respectivamente.

El primer intertítulo, “The Mutilated Girls” (Carter 1995: 390), destaca la reflexión de la narradora acerca de la violencia presente en “La Cenicienta” y sobre cómo ella lo percibe como ejemplo de la mutilación que las hijas sufren por parte de sus madres para cumplir con las convenciones sociales en las que son forzadas a encajar. Por consiguiente, esta primera versión subraya la relación violenta entre madres e hijas, además reúne a las hermanastras y a Ashputtle dentro de un mismo grupo, pues se refiere a las niñas mutiladas, en plural, por lo que no sólo analizará la situación de la heroína, sino también la de sus hermanastras, quienes, normalmente, son presentadas como antagonistas y no relacionadas con la heroína.

El segundo intertítulo, “The Burned Child” (1995: 394), hace referencia únicamente a la heroína, pues no utiliza el plural. Si bien se mantiene la alusión a un acto violento (“burned”), esta vez la agresión se lleva a cabo sólo de forma pasiva, pues su padre la olvida, su madrastra la fuerza a servirle y la niña se quema porque vive entre las cenizas. En cuanto al tercer intertítulo, “Travelling Clothes” (1995: 396), esta vez no existe ninguna indicación de violencia en la relación madre e hija, a pesar de que habrá violencia explícita hacia la heroína por parte de su madrastra. No obstante, lo que sí parece haber es una sugerencia de que la heroína saldrá de su ámbito doméstico, pues se alude al acto de viajar. Lo anterior será una de las pequeñas pistas que den muestra del cambio en cuanto a la forma de retratar la relación madre e hija en esta tercera parte.

Mención especial requiere la primera versión que Carter presenta, ya que ésta podría incluso analizarse como un elemento paratextual en sí mismo, debido a que la postura de la narradora permite ver bajo cierto punto de vista las otras variaciones (a pesar de que la voz narrativa sea distinta en las dos restantes). Este primer cuento es un texto híbrido, por lo que más que un cuento en sí, parece un ensayo, no obstante, esta cuestión se analizará más a fondo en el ámbito de la metatextualidad, debido a sus características críticas. De esta forma, la paratextualidad resulta un elemento interesante para analizar no sólo por los títulos e intertítulos, sino también por las posibilidades que permite al relacionarse con otros niveles de transtextualidad tales como la metatextualidad.

Por su parte, la intertextualidad también está presente en la primera versión de Carter. Su “presencia efectiva” (1989: 10) se da por medio de la cita (*cf.* 1989). De esta forma, Carter cita partes específicas del cuento de los Grimm: “at the beginning of the story, the mother herself is just about to exit the narrative because she is at death’s door: ‘A rich man’s wife fell sick, and, feeling that her end was near, she called her only daughter to her bedside’”(1995: 390; *cf.* Grimm 1961). Otro punto interesante de “The Mutilated Girls” es que la autora mezcla citas reales de la versión de los Grimm con diálogos creados por ella, lo cual ejemplifica la ironía con la que interpreta el cuento, así como la burla y el cuestionamiento del subgénero y lo que éste implica: “‘Look!’ sang out the turtle dove. ‘Her foot fits the shoe like a corpse fits the coffin! See how well I look after you, my darling!’” (1995: 394). Así la presencia de la intertextualidad da pie a la incursión en la reescritura.

Además de lo ya mencionado, los elementos paratextuales, en especial el título del primer cuento de Carter, producen una relación hipertextual, dado que

éste es un “texto derivado de otro texto preexistente” (Genette 1989: 14), el de los Grimm. Lo anterior es posible debido a que las relaciones transtextuales no son “clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos” (1989: 17), por lo que con frecuencia un tipo de transtextualidad genera otro o están íntimamente relacionados. La hipertextualidad será de gran importancia, debido a que será por medio de ésta que se hará la crítica a la versión de los Grimm y al cuento de hadas en cuanto subgénero literario. Por consiguiente, el texto de Carter no podría existir sin el de los Grimm, ni sin las diversas versiones que existen de “La Cenicienta” (cf. 1989), pues sin ellos sería imposible la parodia, elemento clave de la hipertextualidad para criticar y recontextualizar, en tono burlesco e irreverente, un texto. De acuerdo con Genette, se debe entender el término parodia como “la desviación de un texto por medio de un mínimo de transformación” (1989: 37). El cuento de Carter es justamente esto, una parodia del texto de los Grimm y de la imagen de “La Cenicienta” que existe en el imaginario colectivo.

Si bien, mediante la paratextualidad se evidencia la presencia del texto de los Grimm en “Ashputtle or the Mother’s Ghost”, en específico en “The Mutilated Girls”, también existe la presencia intertextual de otras variaciones de “La Cenicienta” por medio de la alusión. Por ejemplo, la presencia de ciertos animales que ayudan a la heroína en “The Burned Child” (una vaca, un gato y un pájaro), crea un paralelismo entre los que aparecen en “Rashin Coatie”, “Yeh Shen” y “Ashputtel” (una ternera, un pescado y una paloma respectivamente)⁵. Incluso, se

⁵Resulta obvio que hay una mayor cercanía entre el primer y el tercer ejemplo, pues una vaca y una ternera, y un pájaro y una paloma resultan más parecidos. No obstante, se menciona el caso del gato y el pescado porque en ambos casos el espíritu de la madre se hace presente por medio de un animal y ayuda a su hija.

podría mencionar la variación nativoamericana de este cuento, la cual lleva un título similar, “Little Burnt Face” (Olcott 1917: 13-17), y comparte características tanto con éste como con el siguiente cuento (“Travelling Clothes”). Por ejemplo: en las tres historias (las dos últimas de Carter y la de Olcott) la heroína tiene el rostro quemado y con cicatrices y a lo largo del cuento se suscita la curación de éste.

Asimismo, por medio de la paratextualidad también está presente la architextualidad, es decir, la designación del género del texto (*cf.* 1989). El término “story”, al igual que la alusión a “La Cenicienta” por medio de la mención de “Ashputtle” en el título de Carter, permite que el/la lector/a se cree un horizonte de expectativas en cuanto a que este texto será un cuento de hadas. Sin embargo, la versión a la que se hace referencia es una que, en principio, no cumple con las expectativas del/de la lector/a contemporáneo/a, dado que es violenta y no alude a la versión suavizada que tendría en mente. Del mismo modo, el texto de Carter romperá con sus expectativas, pues las diferentes versiones que presenta no se adecuan a las características “típicas” de un cuento de hadas, ya que se presenta como un texto híbrido que contiene referencias sexuales, una relación violenta entre madre e hija, la constante presencia de la ironía y la existencia de un final feliz no “típico”.

El cuento de Donoghue también presenta cuatro relaciones transtextuales, si bien de diferente forma que en Carter. La paratextualidad se muestra por medio del título, el paratexto por excelencia, en el que se menciona, a través de un procedimiento sinecdóquico, uno de los elementos más representativos de “La Cenicienta”: la zapatilla: “The Tale of the Shoe” (Donoghue 1997: 1). A diferencia del cuento de Carter, en éste no se especifica de forma clara qué versión fue la

que sirvió de inspiración a Donoghue, lo cual permite que se hagan referencias a diversas variaciones del cuento desde “La Cenicienta” de Perrault y de los Grimm, hasta la de Basile, o los cuentos “Vasilisa la Bella”, “Piel de asno”, “Allerleirauh”, “Cap O’ Rushes”, “Catskin” y “Doralice” (estas cinco últimas mencionadas como el tipo 510B en la clasificación Aarne-Thompson). Esto se relaciona con la intertextualidad presente en el texto. A diferencia del cuento de Carter, en éste no se presentan citas textuales, sino que se utiliza la alusión, la cual es mucho menos explícita (*cf.* Genette 1989). Por consiguiente, se hace referencia a elementos constituyentes del texto, es decir, a elementos representativos del cuento de “La Cenicienta” en sus versiones más conocidas, para que el/la lector/a pueda relacionar este texto con los otros.

Se alude, entonces, a las cenizas, al avellano, a la paloma, las zapatillas de cristal, los tres bailes, los ratones, a la transformación de Cenicienta después del baile y a la “nueva piel” que le concede su hada madrina mediante los vestidos. No obstante, estos elementos (a excepción de las cenizas que aparecen en todos los cuentos) pertenecen a distintas versiones, por ejemplo, el avellano es un elemento que sólo aparece en Grimm, pues en Basile es una palmera (Bettelheim 1988: 341); la paloma aparece en Basile y en los Grimm, pero en Perrault es sustituida por un hada madrina y en otras versiones por una ternera o un pescado; la zapatilla de cristal y los ratones son elementos que sólo aparecen en Perrault. Aunque Basile menciona la pérdida de una zapatilla, el hecho de que sea de cristal (lo cual es uno de los elementos icónicos de este cuento gracias a la versión de Perrault), de acuerdo con algunos autores, es un problema de traducción, lo que convirtió una común zapatilla de piel, en una de cristal

(Bettelheim 1988: 351). Asimismo, en otras versiones como en la de los Grimm por ejemplo la zapatilla es de oro.

Por su parte los tres bailes, los vestidos y el retorno de Cenicienta a vestir con harapos al terminar el baile son elementos presentes en Perrault, en los Grimm y en Basile, pero también en “Piel de asno” (versión que presenta una relación incestuosa entre padre e hija). La alusión a este cuento se vuelve notoria debido a que la autora hace una referencia directa al uso de una nueva piel: “my new skin was red silk” (Donoghue 1997: 6). A pesar de que la alusión es a un vestido como piel, es importante recordar que la heroína de “Piel de asno” se oculta de su padre al usar el pelo y la piel de animales como su ropa, y por ende se crea una nueva “piel” (esto puede relacionarse con la mayoría de los cuentos pertenecientes al tipo 510B de la clasificación Aarne-Thompson).

De igual forma, aunque los mismos elementos aparecen en las versiones de diversos autores, el trato que se les da es diferente. Por ejemplo, en Perrault, a pesar de que Cenicienta regresa a tener sus harapos, el hada la vuelve a embellecer antes de que el príncipe la vea, mientras que en la versión de los Grimm el príncipe ve a Cenicienta sucia y con harapos, pero aún así la acepta (Bettelheim 1988: 351-354). En cuanto a los cuentos del tipo 510B como “Cap O’ Rushes” o “Allerleirauh”, el príncipe ve a la heroína usando su disfraz de pieles, pero ésta se revela ante él y lo deslumbra con su belleza y su magnífica vestimenta.

En consecuencia, a pesar de que no se indica una versión específica de “La Cenicienta” como fuente de la reescritura, la alusión a varias versiones permite un análisis más extensivo y una crítica más profunda. Ejemplo de esto es que en la

versión de Donoghue, el personaje principal regresa a vestir harapos porque se atoró en unos arbustos al huir del príncipe (1997: 7), lo cual muestra la falta de magia en este cuento y por ende, rompe y se burla de las convenciones del subgénero. Así, el análisis de la intertextualidad (presente por alusión) provoca la notoriedad de la relación hipertextual que, en este caso, se producirá entre las múltiples versiones de “La Cenicienta” y el cuento de Donoghue, lo cual permite asociar este cuento con versiones más suaves y conocidas, al igual que con versiones mucho más subversivas y ajenas al/a la lector/a. Al igual que el texto de Carter, el de Donoghue representa una parodia de la tradición del cuento de hadas en general y de “La Cenicienta” en específico. La architextualidad también está presente debido a la referencia que explicita que se trata de un cuento: “The **Tale** of the Shoe”, por lo que, de nuevo, se generan expectativas en el/la lector/a, sin embargo, éstas no se cumplirán al no haber mención de un antagonista y al transgredir el “típico” final del cuento. De forma similar, la presencia de la ironía y el planteamiento de una relación lésbica son elementos atípicos de este subgénero.

Por su naturaleza, el cuento de Carter, a diferencia del de Donoghue, presenta un nivel más de transtextualidad: la metatextualidad. Ésta se presenta únicamente en la primera versión de Carter, es decir, en “The Mutilated Girls”. La presencia de la metatextualidad en esta versión resulta necesaria, dado que esta primera variación es un texto híbrido⁶ que, como he dicho, más que un cuento parece un ensayo preliminar. Según Todorov, “una obra puede [...] manifestar

⁶ Como se explicó en el capítulo 1, la característica híbrida del texto de Carter se basa en su capacidad de mezclar géneros. Cf. Sarah Gamble, *Angela Carter: A Literary Life*, pp. 1-13.

más de una categoría, más de un género” (2009: 21). De igual forma, Enrique Anderson Imbert apoya lo anterior al explicar que “[u]na obra [...] no pertenece a un género: más bien pertenece a dos, al género cuyas normas acaba de transgredir y al género que está fundando con nuevas normas” (1999: 14). Por tanto, esta primera parte del texto de Carter es un cuento de hadas a pesar de no necesariamente entrar en las convenciones del subgénero.

El “ensayo” que en esta parte se presenta es una visión crítica del cuento de los hermanos Grimm, lo cual genera la metatextualidad, pues ésta se define, justamente, como “la relación crítica” (Genette 1989: 13) entre textos. En éste, Carter diseccionará el cuento de los hermanos Grimm. Así, “The Mutilated Girls” puede tomarse como una relectura feminista de un texto masculino (Schweickart 1999: 142). La narradora de esta versión analiza desde un punto de vista feminista y contemporáneo el cuento de los Grimm, al opinar y criticar, de forma explícita, el texto en el que se basa: “The father, in this story, is a mystery to me. Is he so besotted with his new wife that he cannot see how his daughter is soiled with kitchen refuse and filthy from her ashy bed and always hard at work?” (Carter 1995: 391).

La forma en la que Carter decide presentarle al/ a la lector/a esta primera versión permite que se cuestione el subgénero, pues la narradora lo analiza a la luz de un punto de vista crítico: “It occurs to me that perhaps the stepmother’s daughters were really, all the time, his own daughters [...] his ‘natural’ daughters, as they say” (1995: 392). Así, la narradora logra que se aleje tanto la versión de los Grimm como la de Carter del mundo que Tolkien nombra como “Faërie” (1964: 15) pues nos conmina a analizarlo y lo acerca al mundo en el que vivimos. No

obstante, al mismo tiempo, nos impide aceptar el cuento de los Grimm como una historia “real” y veraz ya que nos recuerda constantemente que se trata de un texto clasificable en el subgénero de los cuentos de hadas. Esto se relaciona con el concepto de autorreferencialidad (cuya definición y consecuencias críticas se analizarán más adelante):

But it [the fact that the stepdaughters are the natural daughters of Ashputtle’s father] would also transform the story into something else, because it would provide motivation, and so on; it would mean I’d have to provide a past for all these people, that I would have to equip them with three dimensions, with tastes and memories, and I would have to think of things for them to eat and wear and say. It would transform ‘Ashputtle’ from the bare necessity of fairy tale, with its characteristic copula formula, ‘and then’, to the emotional and technical complexity of bourgeois realism. They would have to learn to think. Everything would change (Carter 1995: 392).

El “ensayo” de la primera versión tiene como premisa mostrar la manera en que el relato de los Grimm se centra en cómo se fuerza a las mujeres para que sean capaces de encajar en las convenciones sociales y cómo son forzadas a ello por sus madres: “indeed, it would be easy to think of [Ashputtle’s story] as a story about cutting bits off women, so that they will *fit in*” (1995: 390). El método aquí utilizado se ve reforzado por las otras relaciones transtextuales y por el uso de la parodia, la ironía y la autorreferencialidad. Asimismo, las otras versiones de Carter presentarán estos recursos pero en menor medida. Por su parte, el cuento de Donoghue también contienen críticas al subgénero literario y a las versiones conocidas del cuento, y la parodia, la ironía y la autorreferencialidad también están presentes.

En el marco teórico ya se abordó el tema de la parodia, asimismo se mencionó que “[l]a ironía es esencial para el funcionamiento de” ésta (Hutcheon 1992: 174). Sin embargo, no es ocioso recordar que “la parodia representa a la

vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado” (1992: 177), por lo que la parodia “puede estar destinada, [...] a dos funciones literarias totalmente opuestas: la de mantener o la de subvertir una tradición” (1992: 189). A pesar de lo anterior, para que la parodia pueda ser percibida se necesita de la “competencia *genérica* del lector” (1992: 187) ya que ésta “presupone su conocimiento de las normas literarias y retóricas que constituyen el canon, la herencia institucionalizada de la lengua y de la literatura [lo que] permite [...] identificar como tal, cualquier desvío a partir de estas normas”. (1992: 187).

Ejemplo de cómo funcionan los conceptos antes mencionados son los comentarios críticos de la narradora de “The Mutilated Girls” en los que hace patente su punto de vista feminista y contemporáneo y que, por ende, rompe con las normas del cuento de hadas: “If they [the women in the tale] had been able to put aside their differences and discuss everything amicably, they’d have combined to expel the father. Then all the women could have slept in one bed. If they’d kept the father on, he could have done the housework” (Carter 1995: 392). En “The Burned Child”, la parodia se maneja al dejar de lado la idealización y al explotar la polisemia lo que permite diversas interpretaciones: “The bird struck its own breast with its beak. Blood poured down on to the burned child under the tree. [...] When the bird had no more blood, the burned child got a red silk dress. ‘Make your own dress next time’ said the bird, ‘I’m through with that bloody business’” (1995: 395-396). Con respecto al cuento de Donoghue, la parodia se lleva a cabo por medio de la autorreferencialidad, es decir, a través de las referencias de la narradora que hacen patente que el texto es un cuento de hadas.

Para entender el funcionamiento de la autorreferencialidad con respecto a la parodia se puede mencionar lo que señala Marcel Cornis-Pope al recordar que Hutcheon concibe a la autorreferencialidad como un método para criticar el poder y la dominación debido a que le parece que es “compatible with a politically significant artistic stance interested in de-naturalizing and revising existing cultural power systems” (citado en 1997: 260; Hutcheon 1991). La autorreferencialidad funciona mediante una postura revisionista del canon y la subversión del horizonte de expectativas del/de la lector/a, como bien acota Cornis-Pope: “self-reflexive fiction is strongly revisionistic, questioning our perceptual and discursive systems, reinventing the rules by which reality is projected” (1997: 259). Lo anterior permite la reapropiación paródica que menciona Hutcheon, en la cual se retoman formas del pasado para hablarle a la sociedad de sus valores e historia, al mismo tiempo que se cuestionan (citado en 1997: 260; *cf.* Hutcheon 1991).

El uso de la parodia y la autorreferencialidad permiten el cuestionamiento del discurso patriarcal y hacen evidentes los mecanismos mediante los que éste funciona. De ahí la importancia del feminismo, pues a través de la autorreferencialidad y la parodia se ha logrado que las autoras feministas articulen su experiencia de formas distintas, creen nuevas maneras de narrar, representen por medio de sus textos nuevas imágenes y realidades para la mujer y promuevan la diversidad de la experiencia femenina (*cf.* 1997). Todo lo anterior es evidente en el cuento de Donoghue, pues la narradora de éste se burla de los cuentos de hadas a través de la autorreferencialidad cuando describe cómo después de vomitar “the prince came to propose. Out on the steps he led me, under the half-full moon, all very **fairy-tale**” (1997: 6 [el subrayado es mío]). Otro ejemplo en el

que se utiliza este mismo procedimiento se percibe en que a lo largo de la narración la heroína parece estar consciente de que se trata de un cuento de hadas y de que para un determinado momento de la historia se espera el desenlace feliz: “But I didn’t have to listen to the barking voices to know how the story went: my future was about to happen” (1997: 5). Sin embargo, sus suposiciones son incorrectas y ella misma lo nota al final del cuento: “I had got the story all wrong. How could I not have noticed she was beautiful?” (1997: 7). No obstante, habrá un final feliz, aunque muy poco convencional. Éste se analizará en el siguiente apartado.

Del mismo modo, el símbolo más importante del cuento original, la zapatilla mediante la cual el príncipe la encontrará, se convierte en otro elemento subversivo, pues su pérdida es un accidente que sucede mientras la joven intenta escapar de él y se dirige hacia su amada. Incluso, conscientemente, tira el otro zapato y cuando la extraña (su hada madrina) le pregunta sobre lo que pasará con el príncipe, ella contesta: “He’ll find someone to fit, if he looks long enough” (1997: 8). Este comentario explota de nuevo la polisemia, ya que puede entenderse de dos maneras: 1) encontrará a quien le quede el zapato y/o 2) encontrará a alguien que cumpla con sus expectativas. Ambas formas funcionan como comentarios irónicos y el segundo se relaciona directamente con lo expresado en la primera versión del cuento de Carter, acerca de cómo las mujeres son manipuladas para encajar en las convenciones sociales, como el matrimonio.

Al igual que Carter, Donoghue critica las convenciones sociales y las ironiza a través de sus cuentos. Esto se puede notar cuando la narradora comenta: “I knew just how I was meant to behave. I smiled ever so prettily [...] I refused a

canapé and kept my belly pulled in. [...] I answered only, Indeed and Oh yes and Do you think so?" (1997: 4). Así, presenta el comportamiento esperado de una dama, pero con un tono irónico. Esto es posible debido a que, como hemos visto, el cuento de hadas permite la subversión (Zipes 2006: 7). En él hay una dualidad que permite que sea tanto radical como conservador (Ostry 2002: 7), lo cual implica que este subgénero se presta muy bien para la ironía, la parodia y la autorreferencialidad. "La burla irónica" (Hutcheon 1992: 176) de lo anterior se enfatiza al mostrarse una gradación en el comportamiento de la heroína, pues si bien al principio se comporta como una dama, en la segunda noche se da ciertas libertades: "That night at the ball I got right into the swing of things. I tittered at the old king's jokes; I accepted a single chicken wing and nibbled it daintily. I danced three times with the prince" (Donoghue 1997:5), y en la tercera cae en el exceso total: "I dance like a clockwork ballerina and smiled till my face twisted. I swallowed a little of everything I was offered, then leaned over the balcony and threw it all up again" (1997: 6).

El análisis anterior muestra la relevancia de las relaciones transtextuales para la comprensión de estos cuentos y para la revaloración del subgénero literario. Igualmente, señala la presencia de la parodia, la ironía y la autorreferencialidad a través de procedimientos revisionistas, inversiones semánticas (Hutcheon 1992: 177) y gradaciones. Todo lo anterior, en conjunto, permite la ruptura con ciertas convenciones del cuento de hadas tales como la atemporalidad y la supuesta veracidad del texto.

3.1.2 ¿Y vivieron felices para siempre?: desenlaces (in)esperados y cuentos enlazados

I really didn't notice that he had a funny nose.
And he certainly looked better all dressed up in fancy clothes.
He's not nearly as attractive as he seemed the other night.
So I think I'll just pretend this glass slipper feels too tight.
Judith Viorst, "...And Then the Prince Knelt Down and Tried to Put
the Glass Slipper on Cinderella's Foot"

Con respecto a la transgresión del final clásico de los cuentos de hadas: "Y vivieron felices para siempre..." en los textos de Carter y Donoghue se puede decir que ésta es más evidente en las últimas dos versiones de Carter y en Donoghue. Como ya se vio, algunas definiciones de cuento de hadas toman al final feliz como uno de los elementos característicos de este subgénero (*cf.* 1998; Zipes 2000). Lo anterior se enfatiza con lo indicado por Propp, que incluye las nupcias como la última de las 31 funciones que enumera (*cf.* Propp 2008). Es decir, que en el cuento de hadas se percibe al matrimonio como el final feliz (y en ocasiones se le suma la obtención del trono) (*cf.* Propp 2008). Si bien, ninguna de estas versiones tiene un final trágico, tampoco se celebra el casamiento de ninguna heroína con el príncipe, a excepción de "The Mutilated Girls" en el que se asume que habrá una boda (ya que el príncipe ha dado su promesa de matrimonio a quien le quede la zapatilla). Cabe destacar que aunque en esta variación se alude a una boda, también se deja entrever que éste no necesariamente es un final feliz, pues el símil que se hace con respecto a que a Ashputtle le queda la zapatilla tiene una connotación negativa: "Her foot fits the shoe like a corpse fits the coffin!" (Carter 1995: 394).

Por su parte, en “The Burned Child”, la joven se queda con el hombre que desea, sin embargo, sólo abandona a la madrastra y se va a vivir con el hombre. En ningún momento se menciona una boda ni tampoco se especifica que haya una propuesta de matrimonio, es más, se dice que él le dio dinero y una casa, cuestión que muestra la imagen de una mujer económicamente inactiva (situación acorde con los arquetipos propuestos por la ideología dominante), pero que aún así resulta transgresora debido a la falta de matrimonio entre los personajes (pues no sigue los preceptos cristianos y la moral establecida por éstos): “‘Come home with me and let your stepmother stay and rake the ashes,’ he said to her and off they went. He gave her a house and money. She did all right” (1995: 396). Asimismo se debe notar que el final del cuento sólo dice que la vida de la heroína fue buena, pero no que vivió feliz por siempre. Cabe mencionar también, que en este cuento no se habla de amor (sólo se le nombra en el contexto madre-hija), sino de deseo: “‘I want that man for myself,’ said the burned child” (1995: 395), por lo que además de la omisión del matrimonio, tampoco se menciona la existencia de un amor perfecto y eterno.

En “Travelling Clothes”, en cambio, la subversión es aún más radical, pues en este cuento ni siquiera se menciona a un hombre (no se habla del padre de la joven, ni de un príncipe o amado). Así, al final del cuento, no sólo la joven no se casa, sino que además se va de la casa de la madrastra sin ser acompañada o acogida por algún hombre o, incluso, por algún otro personaje, puesto que la ayuda la recibe de su madre quien ya está muerta. De este modo, la madre le da su herencia a la joven y la anima a buscar su destino, es decir, la impulsa a

conocer el mundo que la rodea y encontrar su lugar en él: “The horse stamped, eager to be gone. ‘Go and seek your fortune, darling.’” (1995: 396).

La transgresión del final “clásico” también se da en el cuento de Emma Donoghue, “The Tale of the Shoe”. En éste, el mecanismo es parecido al de las versiones de Carter, pero se suma otra característica: en este relato, sí existe una propuesta de matrimonio por parte de un apuesto príncipe (1997: 6), sin embargo, la heroína de la historia no desea estar con él sino con la mujer que cumple la función de su hada madrina (o donante, de acuerdo con Propp [*cf.* 2008]). Asimismo, no conforme con presentar una relación lésbica en su relato, Donoghue, por medio de su narradora, ridiculiza la propuesta matrimonial del príncipe, calificándola como “very fairy-tale [like]” (1997: 6) y describiendo al príncipe como “an actor on a creaking stage” (1997: 6). Por lo tanto, en esta historia no sólo no hay una boda (aunque sí un final feliz), sino que la heroína huye con el hada madrina y se cuestiona el “típico” final del cuento de hadas mostrándolo como falto de reflexión sobre los verdaderos deseos de los personajes (en especial los de la heroína): “I had got the story all wrong. How could I not have noticed she was beautiful?” (1997: 7).

Además de lo ya mencionado, otra forma en la que no se cumple con el final previsto para un cuento de hadas es que el cuento no acaba ahí, sino que se entrelaza por medio de una pregunta con el siguiente: “In the morning I asked, Who were you before you walked into my kitchen? And she said, Will I tell you my own story? It is a tale of a bird” (1997: 9). Así la heroína de este cuento se volverá parte de la audiencia, mientras que su amada se volverá la narradora de la próxima historia. Este mecanismo seguirá hasta el final del libro, entrelazando

cada cuento con el siguiente, lo que suscitará que ningún cuento termine como tal hasta llegar al final del libro. La presencia de cuentos entrelazados (*cf.* Anderson Imbert 1999) recuerda tradiciones cuentísticas alternas como los relatos de *Les conteuses* (*cf.* Harries 2001) o ciertas narraciones orientales como *Las mil y una noches* (en la que de hecho también aparece un relato similar a “La Cenicienta”: “La pulsera de tobillo”). Ésta puede tomarse como una alusión más y por tanto como otro elemento intertextual. Además, este tipo de alusión recupera las voces silenciadas por el discurso patriarcal en el desarrollo de este subgénero y permite su recontextualización y resignificación.

3.1.3 Descripciones “impropias”: sangre, sexo y locura

I was taking the latent image—the latent content of those traditional stories and using that; and the latent content is violently sexual.
Angela Carter, “Interview: Angela Carter”

Otra forma en la que las autoras subvierten las convenciones del subgénero es mediante la introducción en los cuentos de imágenes sexuales, violentas o consideradas como ajenas a un cuento de hadas. Como ya se mencionó, lo que se considera como típico dentro de un cuento de hadas en la actualidad está regido por la censura que sufrió este subgénero a manos de autores como Perrault y los hermanos Grimm. En realidad, en un principio éste no se definía como exclusivo para niños, además de que las enseñanzas en él no se limitaban a la enseñanza de los valores cristianos, sino a todos los ámbitos (incluido el sexual).

Angela Carter presenta en “Ashputtle or The Mother’s Ghost” imágenes de violencia entre mujeres generada como consecuencia de que éstas sean capaces

de encajar en los roles que la sociedad les impone. Mediante estas imágenes, nos muestra, en la primera versión, a las madres como torturadoras de sus hijas: “the entire drama [...] is a fight between [...] the mothers [...] using their daughters as instruments of war or as surrogates in the business of mating” (1995: 390). Es importante recordar que la variación de Carter reflexiona sobre la de los Grimm, por lo que muestra y analiza con más detalle los elementos ya propuestos por ellos: la madrastra que mutila los pies de sus hijas y la extirpación de los ojos de las mismas por parte de la paloma (la madre de Cenicienta), entre otros. Así, son ellos los que presentan la relación madre-hija como una relación de torturador-torturado, aunque es Carter la que la evidencia mediante su narradora. Además de lo anterior, también se hace alusión a las relaciones sexuales entre el padre de Ashputtle y su madrastra: “the false mother sleeps on the bed where the real mother died and is, presumably, pleased by the husband/father in that bed” (1995: 391).

En cuanto a “The Burned Child” lo importante a destacar sería que, como ya se mencionó, la heroína de la historia expresa su deseo por un hombre, lo cual de nuevo genera alusiones al ámbito sexual. Con respecto a “Travelling Clothes” las imágenes “impropias” aquí se relacionan con el hecho de que la madre es presentada como un cuerpo en descomposición: “the dead woman took worms from her eyesockets” (1995: 396). Esto no es común, pues normalmente se presenta a la madre muerta de Cenicienta mediante sublimaciones de su espíritu y personificaciones en un árbol o un animal. De hecho, en “The Burned Child” se mantiene esta característica, pues la madre se introduce en los cuerpos de la vaca, el gato y el pájaro para ayudar a su hija (cf. 1995). De este modo, con cada

versión, se va creando una historia de tono cada vez menos idealizada y más acorde con la ideología de la narradora de la primera variación.

Emma Donoghue, por su parte, en “The Tale of the Shoe” subvierte por completo la imagen que se tiene de Cenicienta, pues en esta historia no existe ningún antagonista. Éste es un componente fundamental y constante del subgénero, pues funciona como catalizador para que el cuento se desarrolle (Propp 2008: 45). Esto resulta en el hecho de que la heroína de la versión de Donoghue sea retratada como una “loca” que escucha voces y que limpia y se tortura a sí misma: “Nobody made me do the things I did, nobody scolded me, nobody punished me but me. The shrill voices were all inside” (Donoghue 1997: 2). Esto resulta por completo subversivo puesto que, por una parte, no existe una de las piezas fundamentales del cuento de hadas tradicional: el antagonista (madrastra y hermanastras). Éste, considerado como el elemento que hace avanzar al texto, se omite, aunque de cierto modo su función es llevada a cabo por las voces en la cabeza de la protagonista. Esto implica que la joven es la heroína y a la vez la antagonista.

Por otra parte, debido a estas voces, la heroína puede ser percibida como una “esquizofrénica” y no como la joven idealizada que aparece en las diferentes versiones de “La Cenicienta”. Esto es una transgresión no sólo a las imágenes femeninas mostradas dentro de los cuentos de hadas, sino que también es una transgresión a la imagen de Cenicienta en sí misma, pues ya no es presentada como la joven estoica y sufrida de la historia “original”. Esta representación de la heroína puede relacionarse con el concepto de “inmasculación” mencionado en el marco teórico (cf. Schweickart 2001), pues en este cuento se está representando

el desdoblamiento que sufren las mujeres cuando el “sistema masculino de valores” (2001: 127) choca con la experiencia femenina y con sus deseos.

Así, las voces que escucha la heroína bien podrían representar las voces de la tradición o del canon, es decir, el punto de vista masculino, que la obligan a cumplir con su “papel” como mujer aunque no haya nadie para quien llevarlo a cabo. Por su parte, las acciones de la heroína (después de que llega su hada madrina) van en contra de ese sistema y lo ponen en crisis. Según Showalter la única forma de evitar lo que le sucede a la heroína de “The Tale of the Shoe” es volverse una “lectora resistente” (2001: 128), proceso que ejemplifica la narradora de “The Mutilated Girls” al cuestionar lo preestablecido por el sistema patriarcal. En el texto de Donoghue, otro de los elementos que ayudan a la transgresión de las convenciones del subgénero es, como ya se analizó, el planteamiento de una relación lésbica entre la heroína y su “hada madrina”, pues se opone a la ideología patriarcal heterosexual que domina este subgénero.

De esta forma, se puede notar que estas versiones presentadas por Angela Carter y Emma Donoghue transgreden el cuento de hadas en cuanto a sus convenciones. No obstante, hay otras características que se mantienen y permiten que se creen relaciones transtextuales y que se pueda, por tanto, enfatizar la crítica y el replanteamiento de “La Cenicienta”. Asimismo, es importante tomar en cuenta que muchas de las subversiones propuestas por estas autoras no son nuevas, pues ya se generaban en la tradición oral y en los cuentos de los/las primeros/as autores/as, por lo que se puede ver, en parte, como una recuperación de las características originales del subgénero.

Por lo tanto, dentro del marco histórico del desarrollo del cuento, los mecanismos utilizados por Carter y Donoghue no son ajenos al subgénero, sin embargo, transgreden la imagen que se tiene en la actualidad de lo que es un cuento de hadas. Esta concepción fue establecida por los autores franceses y alemanes de los siglos XVIII y XIX y su persistencia hasta nuestros días hace posible que las autoras produzcan un diálogo entre su literatura y la de los/las múltiples fundadores/as de este subgénero. Al hacerlo, muestran el proceso de modificaciones que éste ha sufrido y subvierten lo preestablecido. Además, se insertan dentro de la tradición de la escritura de cuentos por mujeres, la recuperan y la actualizan dentro del marco de la teoría literaria feminista.

3.2 Subversión de arquetipos

3.2.1 La heroína-víctima

The point is that we have not formed that ancient world—it has formed us. We ingested it as children whole, had its values and consciousness imprinted on our minds as cultural absolutes long before we were in fact men and women. We have taken the fairy tales of childhood with us into maturity [...] as real identity. Between Snow White and her heroic prince. Our two great fictions, we never did have much of a chance. At some point the Great Divide took place: they (the boys) dreamed of mounting the Great Steed and buying Snow White from the dwarfs: we (the girls) aspired to become that object of every necrophiliac's lust—the innocent, *victimized* Sleeping Beauty, beauteous lump of ultimate, sleeping good. Despite ourselves, sometimes knowing, unwilling, unable to do otherwise, we act out the roles we were taught.

Andrea Dworkin, *Woman Hating*

Como se mencionó al principio de este ensayo, se considera que en la actualidad existe una necesidad de retomar el movimiento feminista no sólo en el ámbito teórico, sino también en el ámbito práctico. Los cuentos de Carter y Donoghue aquí analizados se perciben como un medio para cuestionar y modificar la forma en la que las mujeres son vistas y retratadas en los cuentos de hadas. En consecuencia, lo que se persigue con el análisis de estos cuentos es el hacer consciente al/a la lector/a de las imágenes femeninas arquetípicas que se promueven y se propagan por medio de los cuentos de hadas, así como proponer la destrucción de éstas y la creación de nuevas imágenes que vayan más acorde con conceptos como la equidad de género y la pluralidad de representación. Es relevante mencionar que si bien el movimiento feminista lleva ya cierto tiempo de existencia y ha logrado grandes avances para las mujeres, como el derecho al voto, a trabajar, a tener propiedades y a decidir sobre sus propios cuerpos, también es cierto que, en ciertos estratos y en ciertas culturas, los cambios son

sólo apariencia. La ideología patriarcal continúa siendo la dominante y por ende es la que establece las convenciones sociales y los papeles de los individuos.

Resulta interesante que haya sido la versión de los hermanos Grimm la que sirviera de inspiración a los cuentos de Carter, dado que existen otras versiones de “La Cenicienta” en la que la heroína tiene un rol más activo en el cuento. Ejemplo de lo anterior son “La gata Cenicienta”, versión de Basile, en la que la joven mata a su primera madrastra por consejo de su nana o el cuento de “Vasilisa la Bella” en el que Vasilisa se enfrenta a la Baba Yaga y resulta triunfante. Una de las razones por las que probablemente Carter decidió elegir esta versión para su reescritura es que es muy conocida, presenta violencia explícita y muestra a una heroína-víctima, a la cual criticará al igual que al sistema en el que está inserta. Además, la de los Grimm es una de las variaciones que sufrió los estragos de la censura, debido a su éxito y difusión, mientras que las otras, como la de Basile y la de Madame d’Aulnoy, cayeron en el olvido, pues no fueron tan propagadas (sin mencionar la falta de conocimiento general que hay sobre versiones orientales).

Del mismo modo, a pesar de que existen pistas para encontrar ecos de otras versiones en el cuento de Donoghue, se utilizan elementos de las versiones más conocidas, pues sin ellos sería imposible reconocer el cuento y por ende las relaciones transtextuales. Donoghue cuestiona, al igual que Carter, la figura de la heroína-víctima y propone otra opción como ya se expuso en el punto 3.1.3, cuando se abordó la “esquizofrenia” de la heroína de “The Tale of the Shoe”.

De esta forma en los cuentos de Carter y Donoghue existen elementos que permiten reconocer que se trata de la reelaboración de “La Cenicienta”, a pesar de

que la heroína de estos cuentos no se parezca a la del cuento “original”. La narradora de Carter nos presenta primero una crítica del cuento de los Grimm en la que cuestiona una de las características elementales de “La Cenicienta”: el pie pequeño de la heroína. Éste es fundamental, pues es mediante él que es reconocida como la poseedora del zapato y, por tanto, como un ser virtuoso capaz de enamorar al príncipe. Normalmente, la belleza de Cenicienta y la mayoría de sus cualidades están indirectamente relacionadas con su pie pequeño, no obstante, Carter lo representa más que como un elemento de belleza, como un muñón, es decir, como algo desagradable: “Asputtle’s foot, the size of the bound foot of a Chinese woman, a stump. Almost an amputee already, she put her tiny foot in it [the shoe]” (1995: 394). Este elemento, que parecería irrelevante, es elemental desde el punto de vista de una narradora contemporánea, dado que puede percibirse como una muestra de la oposición entre “el vigor y la talla del hombre [y] la pequeñez e insignificancia de la mujer” (Bettelheim 1988: 374).

Además, un pie pequeño es visto como símbolo de femineidad, pues se relaciona con los conceptos de belleza, tal y como lo recuerda Rosario Castellanos:

la belleza es un ideal que impone y que impone el hombre y que, por extraña coincidencia, corresponde a una serie de requisitos que, al satisfacerse, convierten a la mujer que los encarna en una inválida, si es que no queremos exagerar declarando, de un modo mucho más aproximado a la verdad, que en una cosa.

Son feos, se declara, los pies grandes y vigorosos. Pero sirven para caminar, para mantenerse en posición erecta. En un hombre los pies grandes y vigorosos son más que admisibles: son obligatorios. Pero ¿en una mujer? Hasta nuestros más cursis trovadores locales se rinden ante “el pie chiquito como un alfiletero”. Con ese pie (que para que no adquiriera su volumen normal se vendaba en la China de los mandarines y no se sometía a ningún tipo de ejercicio en el resto del mundo civilizado) no se va a ninguna parte. Que es de lo que se trataba, evidentemente.

La mujer bella se extiende en un sofá exhibiendo uno de los atributos de su belleza, los pequeños pies, a la admiración masculina, exponiéndolos a su deseo (2003: 10-11).

La narradora de Carter simboliza la mutilación de los pies, como la mutilación que la madrastra origina al forzar a sus hijas a encajar en las convenciones de la sociedad, sin embargo, el hecho de que por naturaleza Cenicienta sea capaz de encajar también se ve como una situación negativa: “Ashputtle must put her foot into the hideous receptacle, this open wound, still slick and warm as it is [...] If she does not plunge without revulsion into this open wound, she won't be fit to marry” (Carter 1995: 394). Así, no se nos presenta a la heroína como una dulce niña obediente y hermosa sino como un individuo manipulable e inválido que sólo sigue las convenciones sociales, por lo que se critica la figura de la heroína-víctima.

En lo que respecta a “The Burned Child”, en ésta se subvertirá la imagen de la heroína, pues en este relato ella expresará su deseo por un hombre: “I want that man for myself” (1995: 395). En la versión de los Grimm, Cenicienta nunca expresa sus sentimientos por el príncipe, mientras que aquí lo hace y no habla de amor sino de deseo y apropiación, lo cual contrasta con la pasividad de la heroína-víctima presente en la versión de los Grimm. Por su parte, la tercera y última versión muestra a una heroína que no necesita de un hombre y que va en busca de su futuro apoyada por su madre. Por consiguiente, se rompe con la figura propuesta por Propp dado que la heroína sale de casa para no regresar y se plantea como un personaje activo (*cf.* 2008).

En cuanto a Donoghue, en su cuento se cambia el punto de vista con respecto a la tradición, dado que la propia Cenicienta narra su historia. Al hacer

esto, la autora permite que la heroína hable por sí misma y exprese sus sentimientos y pensamientos. Esto le da al cuento un efecto realista, pues la información se le da al/a la lector/a de primera mano. Además de esto, como ya se mencionó en el apartado 3.1.3, la heroína es retratada como una “esquizofrénica” que escucha voces y se tortura a sí misma. Por lo que cumple tanto la función de heroína-víctima (Propp 2008: 51) como la de antagonista (2008: 41).

De esta forma, en ambos cuentos se subvierte la imagen arquetípica de la heroína-víctima. Por un lado, Carter critica a la heroína idealizada del “típico” cuento de hadas y propone, a su vez, nuevos modelos más activos e independientes. Por su parte, Donoghue no idealiza a su heroína sino que la convierte también en la antagonista, pues ella misma se obliga a hacer cosas debido a que escucha voces. Incluso se llevará más lejos la ruptura con la imagen típica de la heroína-víctima, dado que al final del cuento, a pesar de haber conquistado al príncipe, decidirá huir con su “hada madrina”, quien cumple la función del donante o proveedor (Propp 2008: 55). Con esto, toda representación de lo femenino por medio del contraste con lo masculino no es posible, puesto que “el príncipe” y “la princesa” serán ambas mujeres.

3.2.2 La madre, el/la antagonista y el príncipe

Some lesbians insisted that they were central to women's liberation because their very existence threatens male supremacy at its most vulnerable point. Lesbianism was sometimes suggested as the most or even the only, politically correct choice for a woman.

Margaret Walters, *Feminism. A Very Short Introduction*

Uno de los elementos que tienen en común los cuentos de Carter y Donoghue es que ambos ponen especial énfasis en la relación madre-hija. Es más, ambas exploran y retratan la figura de la madre desde una perspectiva no convencional. En el cuento de Carter, la relación entre madre e hija evoluciona a lo largo de las tres versiones que ésta presenta, mientras que en el de Donoghue, el hada madrina (supuesto reemplazo de la madre y personaje que cumple con la función de donante de acuerdo con Propp) se convierte en la amada de Cenicienta. Así, se puede decir que estos textos son una re-visión de las imágenes de las mujeres (Goodman 1992: 79), en especial, de la figura de la madre, pues Carter la retrata como la torturadora y Donoghue como la amante.

Como se analizó en el apartado anterior, los títulos de los cuentos son muy relevantes debido a la paratextualidad que encierran, sin embargo, otro elemento importante es que mediante el título se establece desde el principio la relevancia de la figura materna para el análisis y reelaboración que Carter llevará a cabo: "The Mother's Ghost" (1995: 390). En la versión de los Grimm, la madre es el agente mediante el cual Cenicienta logra ir al baile y por lo tanto es capaz de casarse con el príncipe. A pesar de que en la primera variación de Carter la madre también es la fuerza que hace que las cosas sucedan, la relación que guarda con Cenicienta no corresponde al arquetipo que se tiene sobre la actitud materna: la

madre protectora y abnegada representada por los arquetipos de la Madre Naturaleza y la virgen María. Si bien, la relación entre madre e hija va evolucionando al pasar las versiones del cuento de Carter, ésta rara vez puede verse como una relación típica.

Como Showalter expone, el análisis de la relación entre madre e hija corresponde a uno de los temas tratados con ahínco por el feminismo: “As lesbian feminist criticism became more specialized, feminist critics turned their attention to the analysis of mother-daughter relations” (1985: 7). Además, “[t]his transition to a focus on the mother coincided with important research on maternity in other fields of women’s studies” (1985: 7). Con frecuencia, se percibía a la función social de la mujer sólo como la de esposa y madre, no obstante, después del surgimiento del feminismo, situaciones como el control natal y el derecho al aborto, entre otros, ayudaron a cuestionar dichas funciones. Debido a esto, el papel de la mujer en la sociedad se modificó y comenzó a dar cabida a otras opciones (*cf.* Walters 2005), pues se cuestionó la supuesta naturaleza del instinto maternal de las mujeres (Varela 2005: 340) y su obligación de cumplir con tales funciones.

La primera versión del cuento de Carter comienza por establecer que el cuento de los Grimm se enfoca en la madre de Ashputtle y no en Ashputtle: “the story always begins with Ashputtle’s mother [...] The mother’s ghost dominates the narrative and is [...] the motive centre, the event that makes all the others happen” (Carter 1995: 390-391). La narradora (lectora resistente) prueba esto al analizar las dos fuerzas que controlan el destino de Ashputtle, es decir, su madre y su madrastra, las cuales manipulan a sus hijas, al esposo y al príncipe, para poder vencer a la otra en su guerra personal: “the entire drama [...] is a fight between [...]

the mothers [...] using their daughters as instruments of war or as surrogates in the business of mating” (1995: 390). Al hacer esto, la autora comienza a transgredir la versión idealizada de este cuento de hadas, pues establece que el móvil no es el amor sino la venganza, la rivalidad y el cumplimiento de las convenciones sociales: “The story is not complete without the ritual humiliation of the other woman and the mutilation of her daughters” (1995: 393).

Se puede apreciar la transgresión desde el principio, cuando la narradora de la primer versión de Carter afirma que “indeed, it would be easy to think of [Ashputtle’s story] as a story about cutting bits off women, so that they will *fit in*” (1995: 390). Al plantear esto, el texto produce un gran impacto en el/la lector/a, pues se describe cómo estas mujeres son manipuladas e incluso torturadas físicamente para encajar en las convenciones sociales y, más específicamente, en el matrimonio. Aunado a esto, se percibe a esta tortura como un ritual de iniciación: “some sort of circumcision-like ritual chop” (1995: 390). Además, las torturadoras del cuento son las madres, pues mientras una les corta los pies a sus hijas para que les quede la zapatilla de cristal, la otra, personificada en la paloma, “peck[s Ashputtle’s] ears to make her dance vivaciously, so that the prince would see her, so that the prince would love her” (1995: 393). Así, Carter analiza la relación entre madres e hijas como una relación violenta e incluso sangrienta.

Como es evidente, en esta primera parte del cuento la relación entre madre e hija no es una de amor sino más bien una en donde la madre subyuga a su hija. Lo anterior se aplica tanto a la relación de Ashputtle con su madre, como a la de las hermanastras con la madrastra: “now her heart sank a little to find out that her mother, though dead, was no longer gone and henceforward she must do her

mother's bidding" (1995: 393). La autora refuerza esta idea al connotar la figura materna de manera negativa y relacionarla con imágenes desagradables como la muerte: "Her foot fits the shoe like a **corpse** fits the **coffin!** See how well I **look after you**, my darling!" (1995: 394 [el subrayado es mío]). Esto también se extiende al amor materno: "Ashputtle feels both **awe and fear at the phenomenon of mother love**. Mother love, which winds about these daughters like a **shroud**" (1995: 393 [el subrayado es mío]). Lo anterior, como ya se había explicado, es perceptible desde el título del cuento y mediante la construcción de la figura de la madre que, aunque muerta, aún "vela" por su hija, manteniendo la promesa del inicio del cuento. Sin embargo, esta figura más que parecer un espíritu protector se torna en un fantasma amenazante e inquietante.

En realidad ninguna de las madres busca el bien de sus hijas como tal, sino vencer a la otra. Así, buscan casar a sus hijas porque, como mujeres, "[d]entro de una estructura patriarcal que la[s] limita al único papel de madre y esposa [...] el único logro verdadero de su existencia está en cumplir la meta del amor y el matrimonio, meta que significa ser elegida por un hombre que configura su único destino" (Guerra 2007: 14) como bien lo ejemplifica la narradora de "The Mutilated Girls": "Came the time for that curious fair they used to hold in that country, when all the resident virgins went to dance in front of the king's son so that **he** could pick out the girl **he** wanted to marry" (Carter 1995: 393 [el subrayado es mío]). De dicha forma, su rivalidad se verá resuelta cuando una logre que la otra no cumpla con las convenciones sociales, al no poder casar a su hija pues, en este contexto, "la mujer sólo logra un sentido para su existencia en el espacio cerrado de la casa en cuanto madre y esposa —dos papeles cuya realización depende[n], en última

instancia, del hombre—” (Guerra 2007: 14-15). En lo anterior, se puede ver la relevancia de analizar la relación madre e hija en este cuento.

En cuanto a la segunda versión del cuento de Carter, la relación entre Ashputtle y su madre se modifica puesto que ésta última muestra más interés en su hija y en su sufrimiento: “Her mother [...] felt perfect exquisite pain of love when she [...] saw the burned child covered in ashes” (Carter 1995: 395). Sin embargo, la relación no es de entrega total o de amor abnegado por parte de la madre, pues, si bien la ayuda, deja claro en repetidas ocasiones que la próxima vez la hija deberá solucionar sus problemas por sus propios medios: “Give your own milk, next time [...] Comb your own hair, next time [...] Make your own dress, next time” (1995: 395-396). Además, en esta versión, la madre no se apega a las convenciones sociales y no pretende que Cenicienta adquiriera una identidad al convertirse en la esposa de alguien, pues la madre la ayuda a conseguir lo que explícitamente dijo que deseaba: un hombre. No obstante, podría leerse la alusión a la maternidad en lo que la vaca le dice: “Give your own milk, next time” (1995: 395), pues la leche de ésta la alimenta, la nutre, la cura y la hace crecer. Es decir, la madre cumple con su función por medio de la vaca y la protagonista tendrá que llevar a cabo la misma labor cuando llegue su turno. De tal suerte que en las diferentes versiones no sólo la relación entre madre e hija evoluciona sino también la forma en la que la madre ayuda y guía a su hija a vivir la vida. Poco a poco la historia deja el campo de la idealización. Por esto, el final del cuento sólo dice “[s]he did all right” (1995: 396) y no el típico “y vivieron felices para siempre”.

La tercera versión es la menos idealizada de todas, de hecho, es la única en la que madre e hija tienen un diálogo real. En las variaciones anteriores la

madre le decía a Ashputtle qué hacer a través de los animales, mientras que en ésta hay una comunicación real entre dos seres humanos. Incluso, Ashputtle se niega a hacer lo que su madre quiere que haga: “‘Step into my coffin’ ‘No’, said the girl” (1995: 396). A pesar de que al final hace lo que su madre le pide, la relevancia de este cuento estriba en el hecho de que Cenicienta expresa su reticencia y no sólo se mantiene callada y atemorizada por la figura materna. Esta versión muestra la última etapa de transformación en la relación madre e hija, pues la madre de Ashputtle se interesa por ella, no para lograr sus metas o para encontrarle un hombre sino porque la ama: “the dead woman kissed her, the scar vanished. [...] ‘Go and seek your fortune, darling’” (1995: 396).

A pesar de que esta imagen de la madre es la más desagradable en cuanto a la descripción del personaje (cadáver en descomposición), es la más agradable en el nivel emocional, lo cual marca un contraste importante. Ésta es la evolución final en cuanto al tipo de guía que la madre le ofrece, pues sólo le da las posesiones que le quedaban: “The dead woman gave her a red dress. ‘I had it when I was your age.’ [...] The dead woman took worms from her eyesockets [sic.]; they turned into jewels. [...] ‘I had it when I was your age.’ [...] ‘Step into my coffin.’ [...] ‘I stepped into my mother’s coffin when I was your age.’ [The coffin] turned into a coach and horses” (1995: 396), y la invita a que ella, por sí misma, viva la vida y encuentre su camino. Al retratar de esta forma la relación entre madre e hija, Carter no sólo subvierte la imagen de la madre sino también la del antagonista, dado que, hasta cierto grado, presenta a la madre de Ashputtle como su verdugo (en especial en la primera versión). Así, la madrastra no es la única que hace sufrir a Cenicienta sino que su madre también lo hace, a pesar de estar muerta, y lo

hace con el único objetivo de cumplir con las convenciones sociales. Lo anterior es trascendente debido a que normalmente no se relaciona a la madre con actitudes negativas, como la violencia, y por eso en los cuentos de hadas es la madrastra quien agrede a Cenicienta (Wasserziehr 1996: 90).

Como se mencionó, la relación madre-hija también es importante en Donoghue, no obstante, se maneja de forma diferente a la madre torturadora que presenta Carter. Donoghue, en vez de convertir la figura de la madre en la antagonista de la historia, la muestra primero como la donante (hada madrina) y después como “el príncipe encantador” de Cenicienta, con lo cual de nueva cuenta se subvierten dos figuras icónicas del cuento de hadas y, hasta cierto grado, de la sociedad. El cuento transgrede el relato original desde el principio, al establecer que es una mujer y no un hombre quien cambia la situación de Cenicienta: “Till **she** came it was all cold” (Donoghue 1997: 1[el subrayado es mío]). De hecho, el catalizador de la historia es esta mujer que la saca de su situación y la transforma: “The stranger said [...] the sweeping could wait. [...] My own dusty self was spun new. This woman sheathed my limbs in blue velvet. I was dancing on points of clear glass” (1997: 3). Si bien, en algún punto la mujer cumple con una función maternal, el personaje principal aclara que no la ve como su madre: “I’m old enough to be your mother. [...] You’re not my mother, I said. I’m old enough to know that” (1997: 8). Lo anterior se puede percibir desde la descripción física que hace de la mujer: “Her eyes had flames in their centers, and her eyebrows were silvered with ash” (1997: 3). Esta descripción no es muy detallada, sin embargo nos da la idea de que la mujer es un personaje fuerte, con vitalidad, pero que es una mujer de más edad que nuestra narradora.

A pesar de esto, sí se puede hacer un paralelismo entre la imagen de la madre y este personaje debido a que funge como la guía o la maestra de Cenicienta en cuanto a su papel como mujer: “She showed me the sparkle in my eyes, how wide my skirt could spread, how to waltz without getting dizzy” (1997: 4-5). Esto aunado al hecho de que, cuando su madre muere, la joven comienza a percibir todo como incómodo y desagradable y, cuando la extraña aparece, su percepción de las cosas vuelve a cambiar, refuerza la función de la extraña como una madre sustituta. Así, cuando la madre muere, la protagonista percibe las cosas de manera diferente debido a su soledad: “Ever since my mother died the feather bed felt hard as a stone floor. Every word that came out of my mouth limped away like a toad. Whatever I put on my back now turned to sackcloth and chafed my skin” (1997: 1), no obstante, al llegar su “hada madrina” o “donante” y cubrir el papel que cumplía su madre, las cosas comienzan a mejorar y retoma el camino preestablecido por la sociedad, pues aprende a comportarse de manera “femenina”, asiste al baile e incluso logra enamorar al príncipe.

Además de lo anterior, Donoghue rompe con el final típico del cuento de hadas, lo cual es otra forma de transgresión. Cuando el príncipe finalmente le pide a Cenicienta que se casen, ella no está muy emocionada, de hecho, las voces parecen estar más interesadas que ella en la proposición: “The voices were shrieking, Yes yes yes say yes before you lose your chance” (1997: 7) (ya se mencionó que éstas pueden ser vistas como las voces de la tradición). Luego, imagina su futuro con el príncipe, pero esta imagen no es maravillosa sino más bien gris: “the long procession of years, palatial day by moonless night” (1997: 7). Después de esto, huye y se da cuenta de que no quiere al príncipe sino a la

extraña. Ésta es la subversión final: la figura que hasta entonces había fungido como su madre/hada madrina se convierte en el objeto de su afecto romántico.

De esta forma, se transgrede la figura del príncipe, dado que el amor verdadero de Cenicienta es el “Hada Madrina” y no el “Príncipe Encantador”. En consecuencia, la subversión de la figura materna es la más importante, pues convierte la imagen típica de la madre (la persona que guía, brinda apoyo y enseña el comportamiento establecido) en la amada del personaje principal. Además, la representación de una relación lésbica es una transgresión flagrante al arquetipo del cuento de hadas. Asimismo, ésta tiene un efecto aún más fuerte debido a que es un desenlace por completo inesperado, pues como ya se dijo, aunque el personaje principal estableció que no la percibía como su madre, aún así es fácil identificarla con ese papel. En consecuencia, de la misma manera en que la narradora se da cuenta, de pronto, de que ama a su “hada madrina”, de igual modo, el/la lector/a se da cuenta de este posible desenlace. Esta transgresión, quizá, es la más subversiva para el/la lector/a, debido a que la protagonista no sólo expresa mediante su propia voz sus sentimientos sino que hace evidente un deseo lésbico, lo cual de ningún modo entra en el concepto “típico” de un cuento de hadas.

Conclusión: análisis crítico sobre la sociedad y sus convenciones

It is no longer possible to ignore the connection between the aesthetic components of the fairy tales, whether they be old or new, and their historical function within a socialisation process which forms taste, mores, values, and habits.

Jack Zipes, *Don't Bet on the Prince*

Tanto “Ashputtle or the Mother’s Ghost” como “The Tale of the Shoe” presentan dentro de su narrativa una fuerte crítica a la sociedad y sus convenciones. Ésta se lleva a cabo mediante la subversión de algunas convenciones del cuento de hadas y de los arquetipos presentes en este subgénero, además del uso de mecanismos tales como la ironía, la parodia, la autorreferencialidad y la transtextualidad, entre otros. Así, por un lado, Angela Carter cuestiona el matrimonio y critica la necesidad de las madres de que sus hijas encajen en la sociedad al representar la aceptación de éste como una mutilación, mientras que por el otro, Emma Donoghue cuestiona la heterosexualidad típica de la heroína y propone posibilidades diferentes a las expuestas por el patriarcado.

De igual forma, cabe mencionar que, aunque en estos cuentos el análisis está centrado en las mujeres (sus actos, sus relaciones y la violencia que entre ellas se genera) también existe una breve mirada hacia los hombres (sus actitudes y el papel social que les compete de acuerdo con la ideología dominante). Tal es el caso de “The Mutilated Girls”, en donde la narradora de Carter cosifica a los hombres de la historia y los representa sólo como un medio económico: “the men seem no more than passive victims of their fancy, yet their significance is absolute because it is (‘a rich man’, ‘a king’s son’) economic” (1995: 390), además de que se pregunta qué hay detrás del comportamiento ausente del padre de Ashputtle.

Estos cuentos logran impactar al/a la lector/a al presentar imágenes de mujeres contrarias a su horizonte de expectativas. En estos cuentos las madres hieren a las hijas para hacer que encajen en la sociedad, las mutilan para lograr que se casen; mientras que la heroína se expresa por sí misma, se opone a hacer lo que se le dice, se hiere a sí misma por gusto y es capaz de expresar sus deseos no sólo por un hombre sino también por una mujer. En última instancia, al hacer esto, las autoras no sólo critican y se burlan de las convenciones sociales sino que permiten “al altera[r] y coloca[r] en un nuevo contexto, tanto el texto precursor como el nuevo [someterlos] a una reevaluación” (Ibsen 2003: 92) y de este modo fuerzan “al lector a reconsiderar no sólo discursos anteriores, sino también el contexto en que fueron escritos” (2003: 95). Así, mediante diversas transgresiones y mecanismos, las autoras tejen una amplia red de significados y de relaciones textuales en sus cuentos.

En estos relatos también se evidencian los mecanismos mediante los cuales funciona este subgénero, pues se ponen de manifiesto la ideología que se nos ha introducido en el subconsciente mediante la función socializadora de los cuentos de hadas. Ya lo menciona Marcia K. Lieberman:

Millions of women must surely have formed their psycho-sexual self-concepts, and their ideas of what they could or could not accomplish, what sort of behavior would be rewarded, and of the nature of reward itself, in part from their favorite fairy tales. These stories have been made the repositories of the dreams, hopes, and fantasies of generations of girls (1986: 187).

La subversión generada por los textos de Carter y Donoghue se percibe debido a que el/la lector/a sólo admite, tradicionalmente, ciertos elementos preestablecidos dentro de un cuento de hadas. Por esta razón, la literatura se revela como un

aparato ideológico (Althusser) y nos recuerda que “nunca se está fuera de la ideología” (Beverley 11) y que estos cuentos, por supuesto, no son la excepción.

Si bien es cierto que los cuentos de hadas no son los “creadores” en sí de los papeles sociales establecidos por la ideología dominante, sí son “symbolical forms which reinforce self-destructive social and psychological patterns of behaviour in our daily lives” (Zipes 1986: 8). De tal forma, se entiende lo mencionado por este mismo autor cuando recuerda que “one of the important tasks of feminist criticism is to discover how and why certain changes were made in the tales during the course of centuries so that women can regain a sense of their own history and possibly alter contemporary socio-political arrangements” (1986: 6). Es decir que la crítica feminista busca rastrear la ideología patriarcal de los cuentos de hadas, hacerla evidente y plantear formas de modificarla. Esto es justo lo que hacen los textos de Carter y Donoghue.

Estas reformulaciones de “La Cenicienta” no cumplen con las expectativas del/de la lector/a sino que le dan una nueva perspectiva y una nueva lectura. Incluso, el cuento de Angela Carter evoluciona dentro de sí mismo, pues la relación entre Ashputtle y su madre cambia a lo largo de las tres versiones del relato. Mientras que en el de Emma Donoghue, la protagonista, una joven solitaria e insegura que escucha (dentro de sí misma) y sigue las voces del discurso patriarcal, se convierte en una mujer libre que toma sus propias decisiones, gracias a la persona que primero parecía que sería su nueva madre, pero termina siendo su amada.

Estos dos cuentos plantean una reflexión sobre los valores que el cuento de hadas ha transmitido, pues el discurso patriarcal es cuestionado y los arquetipos

son reelaborados para ir más acorde con ideologías y necesidades actuales, además de reflejar diversas posibilidades tanto para mujeres como hombres. Por supuesto, se debe señalar que para comprender en todos sus niveles lo propuesto por las autoras en sus relatos es necesario desarrollar una “competencia genérica” (Genette 1989: 15; Hutcheon 1992: 189), así como una “competencia intertextual” (Martínez 2001: 20; Pimentel 1998:179).

Se puede concluir, entonces, que la reelaboración de “La Cenicienta” por parte de estas escritoras, no sólo intenta resignificar este cuento de hadas en específico y expresar la postura feminista de las autoras, sino proponer la toma de conciencia sobre la ideología transmitida por este subgénero y la revalorización y resignificación de éste a través de su contexto histórico, al igual que permitir la existencia de nuevas convenciones para el género. Así, las alusiones al texto de los Grimm y Perrault, entre otros, vuelven consciente al/a la lector/a de que existen diversas versiones de los cuentos de hadas y lo fuerzan a no quedarse con sus preconcepciones de lo que es o debería ser éste. Los textos de estas autoras incluso van un paso más allá, pues recobran tradiciones cuentísticas olvidadas y retoman a la vez que proponen nuevas posibilidades tanto para la literatura como para la sociedad.

Bibliografía

- Aarne, Antti y Stith Thompson. *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*. Academia Scientiarum Fennica, Helsinki, 1961.
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado* en <<http://www.pais-global.com.ar/biografias/losaparatosideologicosdelestado.pdf>>. 12 de septiembre de 2011.
- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Ariel, Barcelona, 1999.
- Appignanesi, Lisa. "Carter the Unstoppable..." en *The Times*. 8 de julio de 2006.
- Barthes, Roland. "La muerte del autor". *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*. Compilado por Nora Araújo y Teresa Delgado. UAM-I, México, 2003.
- Basile, Giambattista. "La gata cenicienta". *El cuento de los cuentos*. Traducido por César Palma. Siruela, Madrid, 1994.
- Beristáin, Helena. *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. UNAM, México, 1996.
- . *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, México, 2006.
- Bettelheim, Bruno. "Cenicienta". *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Traducido por Silvia Furió. Grijalbo, México, 1988.
- Beverly, John. "Ideología/Deseo/Literatura". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Vol. 14, Núm. 27 (1998). 7-24.
- Brunel, Pierre (ed.). *Companion to Literary Myths and Archetypes*. Londres, Routledge, 1992.
- Carter, Angela. *Burning your Boats: Collected Short Stories*. Introducción de Salman Rushdie. Chatto and Windus, Londres, 1995.

- . “Notes from the Front Line”. *On Gender and Writing*. Editado por Michelene Wandor. Pandora Press, Londres, 1983.
- Castellanos, Rosario. *Mujer que sabe latín*. FCE, México, 2003.
- Cornis-Pope, Marcel. “Self-Referentiality”. *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Editado por Hans Bertens y Douwe Fokkema. Utrecht University/John Benjamins Publishing Co., Filadelfia, 1997.
- Cox, Marian Roalfe. *Cinderella: Three Hundred and Forty-five Variants of Cinderella, Catskin and Cap o’ Rushes*. David Nutt, Londres, 1893.
- Cudd, Ann E. y Robin O. Andreasen. “Introduction”. *Feminist Theory. A Philosophical Anthology*. Editado por Ann E. Cudd y Robin O. Andreasen. Blackwell, Oxford, 2005.
- Datlow, Ellen y Terri Windling. “Introduction”. *Black Thorn, White Rose*. Editado por Ellen Datlow y Terri Windling. Prime Books, Gaithersburg, 1994.
- D’Aulnoy, Marie Catherine Baronne. “Finette Cendron”. *The Fairy Tales of Madame D’Aulnoy*. Traducida por Miss Annie Macdonell y Miss Lee. Lawrence and Bullen, Londres, 1892.
- Desy, Jeanne. “The Princess Who Stood On [sic.] Her Own Two Feet”. *Don’t Bet on the Prince. Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. Editado por Jack Zipes. Routledge, Nueva York, 1986.
- Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Editado por J. A. Cuddon. Penguin, Harmondsworth, 1998.
- Donoghue, Emma. *Kissing the Witch: Old Tales in New Skins*. Joanna Cotler Books, Nueva York, 1997.

- Duchamp, L Timmel. "Emma Donoghue's *Kissing the Witch: Old Tales in New Skins*" en <<http://ltimmel.home.mindspring.com/kissing.html>> 31 de marzo de 2011.
- Dworkin, Andrea. *Woman Hating*. Dutton, Nueva York, 1974.
- Fe, Marina y Marisa Belausteguigoitia. "Presentación". *Otramente: lectura y escritura feministas*. Coordinado por Marina Fe. Introducción de Charlotte Broad. PUEG/FFyL/UNAM, México, 2001.
- Freire, Espido. *Cuentos malvados*. Suma de Letras, Madrid, 2003.
- Gamble, Sarah. *Angela Carter: A Literary Life*. Palgrave Macmillan, Hampshire, 2006.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos*. Traducido por Celia Fernández Prieto. Taurus, Madrid, 1989.
- . *Umbrales*. Traducido por Susana Lage. Siglo XXI, México, 2001.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. "The Queen's Looking Glass". *The Mad Woman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*, Yale University Press, New Haven, 1979.
- Goldsworthy, Kerryn. "Interview: Angela Carter". *Meanjin*. 44: 1 (1985). 4-13.
- Goodman, Lisbeth. "Supply and Demand: Women's Short Stories". *Imagining Women. Cultural Representations and Gender*. Editado por Frances Bonner et al. Polity Press/The Open University, Cambridge, 1992.
- Grimm, Jacob y Wilhelm. "Ashputtel". *Folk-lore and Fable: Esop, Grimm, Andersen*. Editado por Charles W. Eliot. P. F. Collier & Son Corporation, Nueva York, 1961.

- . *The Annotated Brothers Grimm*. Editado y traducido por Maria Tatar. Introducción de A. S. Byatt. Norton, Nueva York, 2004.
- Guerra, Lucía. *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. PUEG/UNAM, México, 2007.
- Harries, Elizabeth Wanning. *Twice Upon a Time. Women Writers and the History of the Fairy Tale*. Princeton University Press, Princeton, 2001.
- Heiner, Heidi Anne. *SurLaLune Fairy Tales*, en <http://www.surlalunefairytales.com>. 12 de septiembre de 2011.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. Routledge, Londres, 1989.
- . “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. UAM, México, 1992.
- . “The Politics of Postmodern Parody”. *Intertextuality*. Editado por Heinrich E. Plett. Walter de Gruyter, Berlín, 1991.
- Ibsen, Kristine. *Memoria y deseo*. FCE, México, 2003.
- Jacobs, Joseph. “Cap O’ Rushes”. *English Fairy Tales*. David Nutt, Londres, 1890.
- Kristeva, Julia. “La palabra el diálogo y la novela”. *Semiótica 1*. Traducido por José Martín Arancibia. Fundamentos, Madrid, 1978.
- “La pulsera de tobillo”. *Las mil y una noches*. Edimat, España, 1998.
- Lieberman, Marcia K. “‘Some Day My Prince Will Come’: Female Acculturation through the Fairy Tale”. *Don’t Bet on the Prince. Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. Editado por Jack Zipes. Routledge, Nueva York, 1986.
- Lotman, Iuri. “El texto en el texto”. *Semiosis 24* (1990). 51-68.

- Maguire, Gregory. *Confessions of an Ugly Stepsister*. Harper Collins, Nueva York, 1999.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Cátedra, Madrid, 2001.
- Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. New Accents, Londres, 1985.
- Nessel, Jen. "Children's Books. *Kissing the Witch*" en *The New York Times*. 28 de septiembre de 1997.
- "Obituary: Angela Carter" en *The Times*. 17 de febrero de 1992.
- Olcott, Frances Jenkins. "Little Burnt-Face". *The Red Indian Fairy Book*. Houghton, Mifflin & Co., Boston, 1917. Acceso al texto completo en: <<http://www.surlalunefairytales.com/cinderella/stories/littleburntface.html>>. 31 de marzo de 2011.
- Ostry, Elaine. "Nurse's Stories: Fairy Tales as Cultural Voices". *Social Dreaming: Dickens and the Fairy Tale*. Routledge, Nueva York, 2002.
- The Oxford Companion to Fairy Tales. The Western Fairy Tale Tradition from Medieval to Modern*. Editado por Jack Zipes. Oxford University Press, Oxford, 2000.
- Perrault, Charles. "Cinderella: or, The Little Glass Slipper". *Little Red Riding Hood, Cinderella, and Other Classic Fairy Tales of Charles Perrault*. Traducción de Angela Carter. Introducción de Jack Zipes. Penguin, Nueva York, 2008.
- Pfister, Manfred. "How Postmodern is Intertextuality?". *Intertextuality*. Editado por Heinrich E. Plett. Walter de Gruyter, Berlín, 1991.

- Pilcher, Jane e Imelda Whelehan. *Fifty Key Concepts in Gender Studies*. Sage Publications, Londres, 2004.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. Siglo XXI, México, 1998.
- Piñeiro Carballeda, Aurora. *Máquinas infernales, Evas apasionadas y noches de circo: una mirada a tres novelas de Angela Carter desde la óptica de la narrativa posmoderna*. Tesis doctoral. UNAM, México, 2009.
- Plath, Sylvia. *Poesía completa*. Traducción y notas de Xoán Abeleira. Edición e introducción de Ted Hughes. Bartleby Editores, Madrid, 2009.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Colofón, México, 2008.
- “Rashin Coatie”. *English and Scotch Fairy Tales*. Editado por Andrew Lang. Folklore Society, Michigan, 2006.
- Rowe, Karen E. “Feminism and Fairy Tales”. *Don't Bet on the Prince. Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. Editado por Jack Zipes. Routledge, Nueva York, 1986.
- Schweickart, Patrocinio P. “Leyéndo(nos) a nosotras mismas: hacia una teoría feminista de la lectura”. Traducido por Claudia Lucotti. *Otramente: lectura y escritura feministas*. Coordinado por Marina Fe. Introducción de Charlotte Broad. PUEG/FFyL/UNAM, México, 2001.
- Showalter, Elaine. “La crítica feminista en el desierto”. Traducción de Argentina Rodríguez. *Otramente: lectura y escritura feministas*. Coordinado por Marina Fe. Introducción de Charlotte Broad. PUEG/FFyL/UNAM, México, 2001.

- . “Introduction. The Feminist Critical Revolution”. *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*. Editado por Elaine Showalter. Pantheon, Nueva York, 1985.
- Simpson, Helen. “Introduction”. *The Bloody Chamber*. Vintage, Londres, 2006.
- Skłodowska, Elzbieta. “En torno al concepto de parodia”. *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 1991.
- Straparola, Giovanni Francesco. “Doralice”. *The Facetious Nights of Straparola*. Traducido por William G. Waters. Society of Bibliophiles, Londres, 1901.
- “The 50 Greatest British Writers since 1945” en *The Times*. 5 de enero del 2008.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Traducido por Silvia Delpy. Ediciones Coyoacán, México, 2009.
- Tolkien, J. R. R. “On Fairy-Stories”. *Tree and Leaf*. George Allen & Unwin Ltd., Londres, 1964.
- Varela, Nuria. *Feminismo para principiantes*. Ediciones B, Barcelona, 2005.
- Viorst, Judith. “...And Then the Prince Knelt Down and Tried to Put the Glass Slipper on Cinderella’s Foot” “. *Don’t Bet on the Prince. Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. Editado por Jack Zipes. Routledge, Nueva York, 1986.
- Walters, Margaret. *Feminism. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, Oxford, 2005.
- Wasserziehr, Gabriela. *Los cuentos de hadas para adultos. Una lectura simbólica de los cuentos de hadas recopilados por J. y W. Grimm*. Endymion, Madrid, 1996.

Winding, Terri. "Cinderella: Ashes, Blood and the Slipper of Glass" en <http://www.endicott-studio.com/rdrm/forashs.html>. 12 de septiembre de 2011.

"Yeh Shen". *Folktales of China*. Editado por Wolfram Eberhard. Traducido por Desmond Parsons. University of Chicago Press, Chicago, 1965.

Zipes, Jack. "Introduction". *Don't Bet on the Prince. Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. Editado por Jack Zipes. Routledge, Nueva York, 1986.

———. *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. Routledge, Nueva York, 2006.

———. "Introduction. The Remaking of Charles Perrault and His Fairy Tales". *Little Red Riding Hood, Cinderella and Other Classic Fairy Tales of Charles Perrault*. Traducido por Angela Carter. Penguin, Nueva York, 2008.

———. "Introduction. Towards a Definition of the Literary Fairy Tale". *The Oxford Companion to Fairy Tales. The Western Fairy Tale Tradition from Medieval to Modern*. Editado por Jack Zipes. Oxford University Press, Oxford, 2000.

———. *When Dreams Came True. Classical Fairy Tales and Their Tradition*. Routledge, Nueva York, 1999.

———. *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*. Routledge, Nueva York, 2006.