

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

“The Company of Wolves”: sexualidad y supervivencia en la narrativa de Angela Carter

T E S I N A

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA MODERNAS (LETRAS
INGLESAS)

PRESENTA:

CRISTINA SOFÍA VELÁZQUEZ HERNÁNDEZ

ASESORA: DRA. AURORA PIÑEIRO CARBALLEDA



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Agradecimientos

A mi mamá y hermanos por apoyarme en todo lo que hago,
por amarme y ayudarme a ser quien soy.

Til Anders, tak fordi du elsker mig og ønsker at gøre mig til
en bedre person. Jeg elsker dig.

A Aurora por presentarme a Angela Carter, por creer en mí
y tenerme toda la paciencia del mundo.

A mis sinodales, por apoyarme y esperarme durante estos años.

A mis familiares, amigos y extraños a quienes aburrí con
mis pláticas sobre *Caperucita Roja*, por fin lo logré.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo 1. La Caperucita Roja a través de la historia	9
1.1 De la tradición oral a las versiones escritas	9
1.2 La tradición francesa y la figura de Charles Perrault	13
1.3 La tradición alemana y los Hermanos Grimm	18
Capítulo 2. Características de la literatura gótica	23
2.1 Influencias del cuento de hadas en la literatura gótica	27
2.3 Lo gótico en la narrativa de Angela Carter	29
2.4 La reescritura de cuentos de hadas en Angela Carter	30
Capítulo 3. "The Company of Wolves": de vuelta a la tradición oral.	34
3.1 "La vuelta a los orígenes": el rescate de una figura de Caperucita ligada a la tradición oral.	37
3.2 La figura de Caperucita según Angela Carter: la ruptura con el estereotipo de la heroína pasiva.	40
3.3 La iniciación sexual como forma de liberación/adquisición de autonomía del personaje.	41

3.4 La iniciación sexual como elemento central en la versión cinematográfica del cuento.	45
Conclusiones	52
Bibliografía	56

INTRODUCCIÓN.

*A fairy tale is a story where one king goes to another king
to borrow a cup of sugar.*

Angela Carter

Desde los primeros tiempos de la historia, cada pueblo y cada cultura han tenido sus ideas mágicas o religiosas, sus supersticiones y sus ritos. Una forma de cristalización de los anteriores es el de los cuentos de hadas, ya sean los orales, como los recopilados por Perrault, los hermanos Grimm o Walt Disney. Se trata de obras fascinantes; siempre tienen algo para todos, son atemporales, suceden o sucedieron en “un reino muy lejano”. Hay entidades mágicas que ayudan a los protagonistas a realizar sus valerosos actos; el príncipe y su princesa “viven felices para siempre” y el malo del cuento recibe el castigo merecido. En el caso de “Caperucita Roja”, al menos en algunas versiones, la pobre niña es rescatada del estómago del lobo con todo y abuela y aprende la valiosa lección: “no hables con extraños y nunca te salgas del camino”.

De acuerdo con Vladimir Propp, en su estudio *Morfología del cuento*, hay treinta y un funciones básicas que constituyen la formación de un paradigma, siendo éstas los componentes fundamentales y constantes del cuento¹. Algunas de las funciones de Propp que aparecen en el cuento de “Caperucita Roja” son: la protagonista se encuentra con una prohibición que ella viola de alguna manera; en segundo lugar, la desaparición o la huída de la protagonista; por otro lado, su carácter quedará marcado por la tarea que ella debe

¹ En términos generales, Propp se refiere a los cuentos populares o folclóricos.

realizar; en cuarto lugar, el encuentro con el villano, en este caso el lobo, y finalmente, la protagonista es probada, va a la batalla y vence al villano.

Estas funciones sólo pueden ser aplicadas a los cuentos folclóricos, ya que para Perrault y los hermanos Grimm las heroínas son chiquillas indefensas que necesitan ser rescatadas y los hombres son valerosos héroes dispuestos a todo para obtener los reinos, las princesas o los dones que se merecen.

Los cuentos de hadas no siempre tuvieron ese clásico final feliz que a todos encanta, y tampoco las protagonistas eran niñas ingenuas esperando a ser rescatadas. De acuerdo con Jack Zipes, “[R]arely do wonder tales end unhappily. They triumph over death. The tale begins with ‘once upon a time’ or ‘once there was’ and never really ends when it ends. The ending is actually the true beginning,”² y si retrocedemos unos siglos, cuando la tradición oral era el medio de aprendizaje principal, podemos darnos cuenta de que estas narraciones eran diferentes a lo que estamos acostumbrados hoy en día.

Estos cuentos se llaman *folk tales* o cuentos populares y eran historias relatadas por un cuentista o miembro de la comunidad, estableciendo así lazos de fraternidad y explicando las fuerzas de la naturaleza. Transmitidas de generación en generación, estas narraciones portaban la sabiduría del pueblo y las lecciones necesarias para que un individuo se convirtiera en miembro de la sociedad, sin contar con que tenían el doble propósito de educar y entretener. Todos los elementos de la sociedad estaban reflejados en estos cuentos populares, aspectos tales como las creencias de la gente, el idioma, la filosofía, la danza, el arte, la música y las tradiciones.

² Jack Zipes, “Spells of Enchantment”, en *When Dreams Came True*, p. 4.

Uno de los primeros esbozos de lo que ahora llamamos cuentos de hadas lo podemos encontrar en *Psiquis y Cupido*, escrita en latín por Apuleyo, en el siglo II. Este cuento cambió el énfasis más hacia la “domesticación” de la protagonista, ya que ésta debía aprender a respetar patrones y leyes particulares para ser aceptada en sociedad.

Giovanni Francesco Straparola publicó en 1550-1553 *Le piacevoli notti* en italiano y para un público de clase alta, siendo ésta la primera vez que se publicaban los cuentos de hadas. Pero no sólo en Italia se escribían estos cuentos; *The Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer tienen elementos de cuentos de hadas, al igual que *The Faerie Queene* de Edmund Spenser y *The Tragedy of Macbeth* y *Midsummer Night's Dream* de William Shakespeare.

En el caso de Chaucer, en el cuento de “La Comadre de Bath”, por ejemplo, se encuentran alusiones al mundo sobrenatural de las hadas y los elfos: “[A]ll this wide land was land of faery. / The elf-queen, with her jolly company, /... But now no man can see the elves, you know /... This causes it that there are now no fairies/. For where was wont to walk full many an elf, / Right there walks now the limiter himself /...”³ También el hecho de que la esposa del caballero tenga la posibilidad de cambiar su imagen vieja y fea por una más joven y bella es un elemento de cuento de hadas: “‘Choose, now,’ said she, ‘one of these two things, aye, /To have me foul and old until I die, /And be to you a true and humble wife...’ ”.⁴ Este ejemplo me permite mencionar también que para Jack Zipes, “transformación” o metamorfosis es una convención fundamental del cuento de hadas.

The Faerie Queene es un poema alegórico, pero también es un *romance* que trata sobre duelos entre caballeros y combates contra gigantes y hechiceros. Es el primer escrito en

³ Geoffrey Chaucer, “The Wife of Bath”, *The Canterbury Tales*, 2001, líneas 888 - 904 <http://web.archive.org/web/20020805122834/http://www.litrix.com/canterby/cante030.htm>

⁴ Cfr., Jack Zipes, “Spells of Enchantment”, en *When Dreams Came True*, p. 4.

donde la mayoría de los personajes no son hombres, sino elfos. Se habla también sobre las guerras entre duendes y elfos.

En *Midsummer Night's Dream* los personajes son hadas, brujas, faunos y asnos parlantes, criaturas que pertenecen al género de los cuentos de hadas. Por su parte, en *Macbeth* aparecen tres brujas capaces de conceder deseos y de ver el futuro. Sin embargo, durante el siglo XVI, el cuento de hadas como género no prosperó en Inglaterra, pero sí en Francia.

Ser campesino en el siglo XVI no era fácil; las constantes hambrunas aumentaban las condiciones de pobreza, a veces forzándolos a vender cualquiera de sus posesiones por comida. Durante este periodo, los niños necesitaban instrucción en técnicas de supervivencia y el modo de lograrlo era siendo independiente; cada miembro de la familia debía ser responsable y trabajar de manera ardua para subsistir. Las versiones de los primeros cuentos de hadas reflejan estas cualidades, presentando al protagonista como un sobreviviente por el buen uso de sus habilidades.

Mientras el feudalismo europeo y la unidad de la Iglesia Católica empezaron a desmoronarse a finales del siglo XVII, hubo cambios considerables en la configuración de las clases altas, emergiendo de ahí la idea de *civillite*, un código de buenas costumbres que reflejaba el nivel social y los privilegios que tenían. Esta idea ganó terreno en Francia donde la nueva aristocracia creía en la educación y el comportamiento para diferenciarse de otras clases sociales inferiores.

En la época de Luis XIV, en el siglo XVII, las historias orales tradicionales habían sido adoptadas para entretener y educar a la aristocracia. Las mujeres de la aristocracia

influyeron en gran medida para institucionalizar los cuentos de hadas, ya que ellas los contaban y discutían en sus salones literarios. Esta primera moda se inicia en 1690 y se extiende hasta los primeros años del siglo XVIII, siendo especialmente fecundos los años 1697 y 1698, en que se publicaron casi sesenta cuentos. Algunos de éstos son, *La princesa de Clèves* de Mme. de Lafayette y *Afortunada*, *La princesa Rosette* y *El pájaro azul* de Madame d'Aulnoy.

Estas mujeres, congregadas en los influyentes salones literarios de París, tomaron la inspiración de los cuentos de magia y encantamiento de los campesinos, pero los reescribieron adornándolos con un lenguaje elegante y con ropajes aristócratas, haciendo que estas historias trataran sobre la vida en la corte de Luis XIV. En muchos aspectos, el movimiento de los cuentos de hadas de salón era el género de fantasía de la época; vívidos, inventivos, y populares entre los lectores.

Las mujeres dominaron la producción al escribir tres cuartas partes de los cuentos. Siete autoras, frente a tres escritores, entre ellos Charles Perrault, (de quien hablaré con mayor detenimiento en el siguiente capítulo), configuraron el movimiento literario de las *conteuses*, las mujeres congregadas en los salones de París. Ellas iniciaron y cultivaron el género, aportando una producción más extensa y original que sus contrapartes masculinas. Algunas de estas autoras son Madame d'Aulnoy (1650/1651 – 1705) y Mademoiselle L'Héritier (1664 – 1701).

Marie Catherine le Jumel de Berneville, baronesa de Aulnoy, mejor conocida como Madame d'Aulnoy, fue una escritora de características diferentes para su época. Vivió en el siglo XVII y, entre sus muchas otras actividades, recopiló ocho tomos de cuentos de hadas, siendo una de las mujeres más influyentes de este movimiento. Es la primera

autora que incluye la palabra *fée* asociada al cuento en el título de una obra suya: *Les Contes des Fées*, de 1697.⁵ Sus narraciones son largas y confusas y se enfocan en la cuestión de los sentimientos naturales y verdaderos entre el hombre y la mujer, cuya nobleza dependerá de los modales y la manera en que demuestren los estándares de civilidad para así, defender su verdadero amor.

En su cuento “L’Île de la Félicité” incluido en su novela *Histoire d’Hypolite, comte de Douglas* (1690), “[S]e nos presenta un mundo de primacía femenina, en el que hadas, ninfas, sirenas, amazonas, *ogresses*, reinas y princesas encabezan una pléyade de personajes, muy por encima de los masculinos.”⁶

Marie-Jeanne L’Héritier de Villandon era sobrina de Charles Perrault. Nunca se casó, vivió de sus escritos y su mecenas fue la duquesa de Longueville. El cuento “Les Enchantements de l’Éloquence” dentro de la colección *Oeuvres meslées* (1695) está dedicado a la Duquesa de Longueville. L’Héritier conmemoró a las escritoras que admiraba al publicar homenajes a sus vidas y obras, el más notable es el de *L’Apothéose de Madeleine de Scudéry* de 1702. Siguió utilizando los cuentos de hadas para trazar, junto con su tío Perrault, la dirección que los salones tomarían en los años venideros.

La colección *Oeuvres meslées* de L’Héritier, sirvió para inspirar una moda de quince años sobre la publicación de cuentos de hadas de salón al defender el desarrollo de un género que rechazaba la dominación de los dioses de la antigüedad y los valores clásicos que personificaban, reverenciando en cambio los cuentos de hadas como los esquemas de vida y encarnaciones de una sociedad educada. L’Héritier se rehusaba a presentar a los

⁵ Ma. Del Carmen Ramón Díaz, “Las hadas modernas en el cuento clásico francés”, p.97.

⁶ *Cfr., Ibid.*, p. 101.

héroes y a las heroínas con el típico rol de género, y eso le valió que importantes estudiosos de hoy en día vieran sus trabajos como precursores de la revolución feminista del siglo XX. Ma. Del Carmen Ramón Díaz en su obra *Las hadas modernas en el cuento clásico francés* dice,

En un contexto desfavorable para la mujer, marcado por el debate acerca de ambos sexos, en que numerosos argumentos pretenden imponer a las mujeres la domesticidad y la pasividad intelectual, las *conteuses* se lanzaron a la escritura de cuentos de hadas, llegando prácticamente a monopolizar este género y a crearse un lugar en la vida cultural de la época.⁷

Estos cuentos demostraron ser tan populares que se les recopiló en cuarenta y un volúmenes en el *Cabinet des fées*, y fueron también reimpresos y traducidos en ediciones similares por toda Europa occidental. Las versiones simplificadas de los cuentos llegaron a las clases bajas en las páginas de la *Bibliothèque Bleue*⁸, volúmenes baratos que distribuyeron los vendedores a los menos educados en Francia y Europa Central por más de dos siglos.

A mediados de siglo XX, Angela Olive Stalker, (7 de mayo de 1940 - 16 de febrero de 1992), entre muchas otras, fue de las autoras femeninas que siguieron los pasos de estas mujeres dentro de la tradición de los cuentos de hadas. Nacida en Eastbourne, tuvo que evacuar su ciudad natal debido a los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, mudándose con su abuela materna. A los diecinueve años comenzó a trabajar como periodista en el diario *Croydon Advertiser*. En 1960 contrajo matrimonio con Paul Carter, cambiándose el apellido por Carter. Estudió literatura inglesa en la Universidad de Bristol.

⁷ /*Ibid.*, p.97

⁸Jack Zipes, "Spells of Enchantment", en *When Dreams Came True*, p. 4.

Su primera novela fue *Shadow Dance* de 1966, y al año siguiente publicó *The Magic Toyshop*, en donde podemos ver su interés por los cuentos infantiles de tradición oral.

En 1970, después de haberse divorciado, Carter se mudó a Japón, donde vivió por dos años. El estar en contacto con otras culturas tuvo gran influencia en su trabajo. En 1972 se instaló en Bath, en donde escribió algunas de sus obras más conocidas como *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, (1972); *The Sadeian Woman*, en donde Carter se cuestiona sobre la percepción de la sexualidad en distintas culturas y sobre las relaciones sádicas y masoquistas entre los hombres y las mujeres, y *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979) que es motivo de estudio en esta tesina.

En los siguientes capítulos de este trabajo haré un análisis del cuento “Caperucita Roja”, desde sus “orígenes”, es decir, desde algunas versiones orales, pasando por Charles Perrault y los hermanos Grimm, hasta la versión de Angela Carter. Hablaré también sobre el cuento de hadas y sus vínculos con la literatura gótica, lo gótico en Carter y su reescritura de cuentos de hadas dentro de la colección *The Bloody Chamber and Other Stories*. Después me enfocaré sólo en uno de los cuentos, “The Company of Wolves”, en donde analizaré la intertextualidad entre las versiones de Carter y las de origen folclórico, así como las de Perrault y los Grimm. Hablaré sobre la figura de Caperucita Roja y las otras figuras femeninas del cuento. También sobre la iniciación sexual como forma de liberación del personaje, tanto en el texto como en la versión cinematográfica del mismo; y, para finalizar, analizaré el rescate de la figura de Caperucita ligada a la tradición oral.

CAPÍTULO 1. LA CAPERUCITA ROJA A LO LARGO DE LA HISTORIA.

Como lo mencioné anteriormente, en este capítulo ahondaré sobre el cuento “Caperucita Roja” y sus diferentes versiones tanto orales como escritas. Hablaré de los escritores que hicieron algunas adaptaciones del cuento, pero me enfocaré principalmente en Charles Perrault y los hermanos Grimm, analizando la influencia que sus países y su entorno tuvieron sobre ellos en el momento de escribir y reescribir estos cuentos de hadas, ya que estos autores fueron las figuras más representativas de los siglos XVII y XIX, y los que mayor influencia tuvieron en los cuentos que ahora conocemos.

1.1 De la tradición oral a las versiones escritas.

El cuento de “Caperucita Roja” de nuestros días “is a cautionary tale warning little girls of the perils of disobedience, but the older story is a complex one of female initiative and maturation”.⁹ Una de sus tantas versiones es la llamada “El cuento de la abuela”, la cual se dice que proviene de la antigua Asia, pero fue adaptada en la Francia medieval. Según Terri Windling, en su artículo “The Path of Needles or Pins: Little Red Riding Hood”, la heroína de esta versión no lleva capa roja, este accesorio fue una añadidura de Charles Perrault, y tampoco necesita de ningún cazador, ya que eso lo añadieron los hermanos Grimm.

⁹ Terri Windling, *The Path of Needles or Pins: Little Red Riding Hood*, en *Realms of Fantasy magazine*, Agosto de 2004. <http://www.endicott-studio.com/rdrm/rrPathNeedles.html>. fecha de consulta julio de 2009.

En “El cuento de la abuela”, hay por lo menos tres elementos que vale la pena destacar, por su importancia simbólica en versiones posteriores de “Caperucita Roja”, así como en la versión de Angela Carter que es objeto de estudio en esta tesina. Me refiero a los alfileres, las agujas, y el personaje del lobo.

De acuerdo con Windling, en la tradición oral que antecede a las versiones escritas de “El cuento de la abuela”, la niña debe escoger entre dos caminos: uno de agujas y otro de alfileres, “in some versions she chooses pins, in other versions she chooses needles, and in a few versions the *bzou*¹⁰ chooses the path for her”.¹¹ Los folcloristas tienen diferentes teorías sobre lo que significan y representan estos caminos. Al parecer los términos como coser e hilar se encuentran frecuentemente en los cuentos de hadas, ya que la elaboración de ropa y de vestidos era el trabajo de las mujeres, el cual se realizaba de manera comunitaria en los cuartos de hilar, cuando se compartían los chismes y se contaban cuentos para reanimarse. Las agujas, los alfileres, las ruecas, los husos y otros símbolos del trabajo de las mujeres empezaron a aparecer de manera frecuente en los cuentos populares.

Windling cita a Yvonne Verdier¹², quien escribió un ensayo llamado *Le petit chaperon rouge dans la tradition orale*, publicado de manera póstuma en 1955. Verdier estudió de manera exhaustiva el folclore, las tradiciones y los rituales de las mujeres rurales en áreas remotas de Francia. En estos pueblos descubrió que las niñas eran enviadas durante la

¹⁰ El lobo.

¹¹ Cfr., *Ibid.*, <http://www.endicott-studio.com/rdrm/rrPathNeedles.html>.

¹² Toda la información de Verdier que utilizo en esta sección está tomada del texto de Windling. Sin embargo, la crítica francesa cuenta en su haber con títulos como los siguientes: *Façons de dire, façons de faire. Coutume Et Destin Thomas Hardy Et Autres Essais. Tvötterskan, Sömmerskan, Kokerskan. Livet i en fransk by genom tre kvinnoyrken*.

pubertad a pasar un invierno con costureras locales. Verdier dice “[T]his had less to do with learning to ‘work’, to sew and use needles, than with refining herself, with polishing herself and learning to adorn herself, to dress up...”.¹³ Para estas jovencitas, cumplir quince años significaba la llegada de la juventud; tenían permiso para ir a bailar y tener pretendientes, y era entonces cuando el alfiler se convertía en un símbolo. Los chicos las cortejaban ofreciéndoles docenas de alfileres. Lanzar alfileres a las fuentes era como ellas se aseguraban un pretendiente: “While pins marked the path of maidenhood, needles implied sexual maturity...”.¹⁴

De acuerdo con Windling, en las versiones de “El cuento de la abuela” en donde la niña escoge el Camino de Agujas podría estar implícito que la heroína está tratando de crecer muy rápido. Ahora bien, en este “crecimiento” o abandono de la infancia interviene un personaje clave que figura en casi todas las versiones conocidas de “Caperucita Roja”, me refiero al lobo. Dependiendo de la época y el país de origen del texto, el personaje puede ser un lobo en términos estrictamente zoológicos, o un licántropo, es decir, un hombre lobo, una criatura originalmente humana, que, ya sea por voluntad propia o por algún accidente, hechizo o maldición, tiene la capacidad de transformarse temporalmente en lobo o, mejor dicho, en un ser que es parte lobo y parte ser humano.

Según Windling, hay que tomar en cuenta que la historia proviene de una época en la que los lobos eran una amenaza real y en la que la gente de todas las clases aún creía en los hombres lobo. En Francia hubo juicios contra éstos durante los siglos XV al XVII. A los hombres se les acusaba de cambiar de forma, matar y devorar niños, además de cometer

¹³ Cfr., *Ibid.*, <http://www.endicott-studio.com/rdrm/rrPathNeedles.html>.

¹⁴ Verdier *apud* Windling, *Ibid.* <http://www.endicott-studio.com/rdrm/rrPathNeedles.html>.

incesto y otros actos “no naturales”, por lo que eran juzgados. Se creía que éstos se transformaban en lobos con la ayuda de ungüentos que les proporcionaba el Diablo; cada hombre podría ser un lobo disfrazado, y cada lobo, un hombre.¹⁵

En “El cuento de la abuela”, el lobo espera disfrazado de la abuela de la heroína al final del camino. Suponemos que está usando su forma humana ahora, lo que hace el engaño un poco más creíble. En esta versión, el lobo le pide a la niña que se despoje de sus ropas, ya que no las va a necesitar, antes de meterse a la cama con la “abuela”; el hecho de que la niña se desnude lentamente por petición del lobo demuestra otro tipo de apetito. Según Verdier, no sólo hay que enfocarse en los aspectos del cuento que narran la iniciación de las mujeres, sino que también hay que reconocer el papel del lobo en la historia. “He is more than just a symbol of the dangers of sexual deception; he is the agent of change... He leads, but he does not win, for in the folktale she is not eaten by the wolf. She sees through the *bzou*'s tricks at last, takes his measure, and shrewdly escapes him”.¹⁶

Según Windling, numerosas versiones de “El cuento de la abuela” fueron recolectadas por folcloristas franceses durante los siglos XIX y XX, e inclusive Ítalo Calvino publicó una versión de este cuento de la región de Los Abruzos, (situada en el centro de Italia), en su colección *Fiabe italiane*, (1956), llamada “La finta nonna”, donde una hambrienta mujer ogro adopta el papel del lobo; pero en todo lo demás, la historia es similar al cuento francés. En la versión de Calvino, la mujer ogro le ofrece a la niña una peculiar comida, frijoles hervidos, los cuales son los dientes de la abuela, y orejas fritas; pero ella logra

¹⁵ En 1598 el francés Jacques Raollet fue enjuiciado por convertirse en “lobo”. A muchos hombres se les internó en psiquiátricos, pero otros más fueron colgados por los crímenes cometidos como lobos.

Cfr., *Ibid.*, <http://www.endicott-studio.com/rdrm/rrPathNeedles.html>.

¹⁶ Yvonne Verdier *apud* Windling, *Ibidem*.

escapar al fingir que tiene que ir al baño. Al escribir Perrault y los hermanos Grimm este cuento, elementos tales como el canibalismo, el truco del baño y la heroína que trama su propio escape, desaparecen ya que podrían haber sido ofensivos para sus lectores de otras épocas.

1.2 La tradición francesa y la figura de Charles Perrault.

En 1690 los autores de cuentos de hadas de los salones literarios pusieron en papel los cuentos para publicarlos, siendo Charles Perrault el autor cuyos cuentos han sido reimpresos más veces y también los más leídos. Fue muy influyente en la corte de Luis XIV. Escribió poemas en honor al rey, además de ser un escritor prolífico en una variedad de temas y miembro de la Academia Francesa. Hacia el final de su vida, en 1696, escribió su colección de cuentos de hadas *Histoires ou contes du temps passé*, donde usó temas y personajes de los cuentos de los campesinos, convirtiéndolos en divertidos cuentos para lectores adultos de las clases altas. Perrault dedicó parte de su vida a escribir y publicar diferentes cuentos de hadas entre los cuales se encuentran “Piel de Asno” y “Los deseos ridículos” publicados en 1694, ambos textos moralizantes.

“Piel de Asno” es un cuento en donde se premia la virtud y la paciencia. La historia es sobre un rey y una reina que tienen una hermosa hija; la reina muere y pide que el rey se case de nuevo sólo con una mujer más hermosa y bondadosa que ella. El rey, quien sufre debido a la muerte de su esposa, no tiene ojos para nadie más. Sin embargo, empieza a ver a su hija como posible esposa ya que ésta es más hermosa y bondadosa que la propia

madre. La princesa no desea casarse con su padre y busca ayuda de su “hada madrina”, quien le aconseja que le pida a su padre vestidos poco usuales; “dile que para satisfacer un capricho que tienes, es preciso que te regale un vestido color del tiempo. Jamás, con todo su amor y su poder, podrá lograrlo”.¹⁷ La princesa escapa después de que le pide a su padre la piel de un asno al que éste veneraba. Vive como campesina utilizando la piel de asno como vestido, sufre burlas, humillaciones e inclusive es apodada Piel de Asno, hasta que un día un príncipe la ve sin la piel y se enamora de ella. El príncipe enferma de amor y pide a todas las mujeres del reino que se prueben un anillo que pertenece a la princesa. Como es de imaginarse, la princesa se prueba el anillo, le queda a la perfección, se casan y viven felices para siempre.

En el caso de “Los deseos ridículos” se advierte a la gente de ser precavida y pensar antes de actuar, Perrault también hace un comentario sobre la baja inteligencia de la gente y dice, “[Q]ué cierto es que los hombres miserables, ciegos, imprudentes y variables no deben formular deseo alguno, y qué pocos hay entre ellos que sean capaces de hacer buen uso de los dones que Dios les ha concedido”.¹⁸ La historia relata la vida de un leñador que se queja constantemente porque sus deseos no son escuchados, hasta que un día se aparece ante él Júpiter y le concede tres deseos. El leñador va con su mujer y le cuenta lo que acaba de pasar; de pronto él desea morcilla y, como es de esperarse, aparece mágicamente la morcilla. Su esposa lo regaña y él vuelve a desear que la morcilla le cuelgue a ésta de la nariz, lo cual lo hace sentir un poco miserable, así que en lugar de desear un castillo, oro y un reino, desea que la nariz de su mujer vuelva a ser la de antes,

¹⁷ Charles Perrault, “Piel de Asno”, 27 de agosto de 2007 <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/fran/perrault/pielasno.htm>

¹⁸ Charles Perrault, “Los deseos ridículos”, 27 de agosto de 2007, <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/fran/perrault/deseos.htm>

quedando el leñador y su esposa en las mismas condiciones que cuando comienza el relato.

Estos cuentos de hadas no fueron escritos de manera exclusiva para los niños, ya que ellos no eran considerados un público lector o escucha diferente de los adultos. La literatura infantil tiene un desarrollo reciente y desconocido hasta el siglo XVIII, cuando los niños se volvieron objeto de entretenimiento y diversión dentro de la familia. La Revolución Industrial, el incremento de la esperanza de vida y el periodo de la Ilustración contribuyeron al desarrollo de una noción del niño como diferente al adulto. Entonces fueron considerados como criaturas que debían ser protegidas e instruidas de manera especial para conformar la sociedad.

...the fairy tale for children remained suspect until the 1820's. Although there were various collections published for children in the latter part of the eighteenth century and at the turn of the century along with individual chapbooks... they were not regarded as the prime reading material for children. Nor were they considered to be "healthy" for the development of children's minds and bodies.¹⁹

Perrault creía que Francia y el cristianismo sólo podrían progresar si se incorporaban creencias paganas y populares para desarrollar una cultura de verdadera iluminación. Por lo tanto, modificó los cuentos populares, censurando mucha de su crueldad y vulgaridad, ya que ésto podría haber sido en extremo impactante para el público aristócrata: "Perrault transformed the stories to address social and political issues as well as manners and mores of the upper classes".²⁰ A diferencia de los otros escritores de salón, Perrault mantuvo ideas tradicionales sobre el papel de la mujer, y sus cuentos demostraban el

¹⁹ Jack Zipes, "Spells of Enchantment" en *When Dreams Came True*, p. 18.

²⁰ *Cfr., Ibid.*, p. 36

comportamiento “correcto” que se esperaba de las mujeres de la clase alta. Sus heroínas, constantemente hermosas, son criaturas desafortunadas, indefensas, y no tienen control de su propio destino, lo cual es completamente opuesto a las heroínas de los cuentos populares.

Para la burguesía y las clases altas, la completa dependencia de las mujeres hacia los hombres era deseable. Perrault estableció como “gran valor” el que la mujer debiera ser sumisa y bella; su meta y mayor recompensa era casarse con un príncipe hermoso y rico. A mediados del siglo XVII, los cuentos de hadas se volvieron de manera gradual mucho más aceptados en los salones literarios y en la corte. “Fairy-tale recitations and games were devised, generally by women in their salons...”²¹

Al final del siglo XVII, cuando Perrault publicó en *Histoires ou contes de temps passé* “Le Petit Chaperon Rouge” (1697), la creencia popular en los hombres lobo había disminuido, por lo menos en las clases altas; la gente educada por lo general despreciaba el “folclore” retrógrada del campo. En el cuento de Perrault, esta niña es hermosa e inocente, utiliza una capa roja, de ahí el nombre de Caperucita Roja, es amada por su madre, pero mucho más por su abuela. Para Windling, el rojo es una elección de color muy llamativo e inusual para una niña pero, de haber sido un color más modesto, podría no haber atraído la atención del lobo. Vemos aquí que el rojo toma una connotación sexual, no sólo por el color en sí, sino por el hecho de que el lobo se siente atraído a ella. En el capítulo tres de esta tesina hablaré con mayor profundidad sobre el tema del color y su influencia en el cuento.

²¹ Cfr., *Ibid.*, p. 13.

Así vemos que la niña se detiene a platicar con el lobo, le dice en dónde vive su abuela, él corre por el camino corto, mientras que ella pierde el tiempo viendo las flores y las mariposas; “[E]l lobo partió corriendo a toda velocidad por el camino que era más corto y la niña se fue por el más largo entreteniéndose en coger avellanas, en correr tras las mariposas y en hacer ramos con las florecillas que encontraba.”.²²

En la versión de Perrault, la comida caníbal, los detalles de la niña quitándose la ropa y el truco que ella utiliza para escapar se omiten; simplemente se dice que la niña se desnuda y se mete a la cama al lado del lobo, “asombrada al ver la forma de su abuela en camisa de dormir”.²³ Después se da el famoso diálogo entre la niña y el lobo y éste salta, se la come y ahí termina la historia. La moraleja de Perrault advierte a las niñas que hay dos clases de lobos, los de piel peluda y de grandes dientes, y los que parecen encantadores, dulces y cooperativos, que buscan jóvenes niñas en las calles, siendo éstos los más peligrosos.

Este cuento se publicó en 1697 y, en este contexto histórico, la virginidad en las jóvenes novias era obligatoria, ya que el matrimonio era un acuerdo de negocios entre dos familias y el valor de las niñas en el “mercado” decaía profundamente si su virginidad se veía comprometida. Perrault dirige su cuento al tema de la seducción y la violación. Los padres tenían el derecho legal absoluto para determinar con quiénes se casarían sus hijas y el hombre que sedujera o se casara con una joven sin el consentimiento de su padre era culpable de violación, sin importar los deseos de la mujer en cuestión. Para evitar esto, las

²² Charles Perrault, “La Caperucita Roja”, 27 de agosto de 2007, <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/fran/perrault/caperuci.htm>

²³ *Ibidem*.

niñas permanecían encerradas en conventos hasta que se casaban, estrategia que las salvaguardaba de amoríos y fugas.

Se dice que Perrault frecuentaba estos salones donde tanto los hombres como las mujeres podían mezclarse más casualmente que en la corte, podían conversar sobre arte y política y conocerse en términos más equitativos. Pero en sus cuentos, Perrault constantemente despoja a sus heroínas del poder de la independencia, defendiendo la modestia y los buenos modales como el ideal femenino. Al no respetar las recomendaciones, Caperucita Roja camina ciegamente hacia la boca del lobo, y su destino es tan cruel como el de aquellas niñas seducidas por lobos con piel de hombre. "The wolves are only doing what comes naturally; it's female behavior that is under scrutiny here".²⁴ Esta versión es claramente una historia de trasgresión y castigo.

1.3 La tradición alemana y los hermanos Grimm.

Aunque los hermanos Grimm hicieron importantes descubrimientos para el estudio de la literatura y de las costumbres de la antigua Alemania, no fueron ni los fundadores del folclore alemán ni los primeros en publicar y reunir los cuentos de hadas ni los cuentos populares. Clemens Brentano (1788-1842), hijo de un comerciante y un ama de casa, tuvo una formación irregular a causa de su carácter inestable. En Halle conoció a Achim von Arnim (1781-1831), con quien escribió y publicó *La cornucopia del muchacho*, recreación libre

²⁴ Terri Windling, *The Path of Needles or Pins: Little Red Riding Hood*, en *Realms of Fantasy magazine*, Agosto de 2004. <http://www.endicott-studio.com/rdrm/rrPathNeedles.html>.

de poesías y cuentos del folclore tradicional alemán. Publicó, en 1808, *Des Knaben Wunderhorn* en donde publicó todos los cuentos y las canciones que le enviaran.

Los hermanos Jakob (1785-1863) y Wilhelm (1786-1859) Grimm pertenecían a una familia religiosa e influyente en la política. Recibieron una educación religiosa muy estricta, eran miembros de la Iglesia Reformista Calvinista, estaban acostumbrados a la vida en el campo y a las tradiciones y supersticiones de los campesinos. Empezaron a indagar sobre la literatura alemana y en 1811, Jakob escribió *Über den altdutschen Meistergesang* (*Sobre los antiguos menestrales alemanes*) y Wilhelm escribió *Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen* (*Antiguas canciones de gesta, baladas y cuentos daneses*).

Claro que su mayor publicación fue su colección de cuentos *Kinder und Hausmärchen* ("Cuentos para la infancia y el hogar") en 1812, en donde "Rotkäppchen", ("Caperucita Roja"), está incluida junto con otros cuentos como "Blanca Nieves", "La Cenicienta" y "Hansel y Gretel". Con esta colección buscaban consolidar una identidad nacional. Recordemos que es el siglo XIX, Alemania había sido invadida por los ejércitos de Napoleón, y el nuevo gobierno pretendía suprimir la cultura local del viejo régimen de feudos y sus principados. La idea del romanticismo se desarrollaba fuertemente, la conciencia del Yo como entidad autónoma, la primacía del "genio creador" de un "universo propio", la fuerte tendencia nacionalista, la idea del *Volksggeist*, un culto al yo fundamental y al carácter nacional eran los principales conceptos de este movimiento.²⁵

Las historias que publicaron Wilhelm y Jakob Grimm en su colección de cuentos populares alemanes no vienen directamente de las bocas de los campesinos alemanes.

²⁵ <http://es.wikipedia.org/wiki/Romanticismo>. Agosto 2009.

Muchos de los cuentos provienen de sus amigos de clase media, como las familias Wild y Hassenpflug, quienes los habían escuchado de niñeras francesas.

Los Grimm tomaron su “Caperucita Roja” de tres fuentes diferentes: la primera, el cuento de Perrault de 1697; la segunda, la versión oral de Marie Hassenpflug, una mujer refinada de ascendencia hugonote²⁶; y la tercera, una obra escrita en 1800 por el autor Ludwig Tieck, *Leben und Tod des kleinen Rotkäppchens: eine Tragödie (Vida y muerte de la joven Caperucita Roja: Una tragedia)*, en la que se introduce la figura del leñador, que salva a la niña y a su abuelita²⁷. Finalmente, los hermanos Grimm, reinventaron el cuento para publicarlo, como lo hicieron con otras historias.

Los elementos del cuento de Perrault, tales como la capa roja y la heroína ingenua, se infiltraron en la tradición oral como si siempre hubieran estado ahí. Los hermanos Grimm comienzan su historia con una advertencia de la madre aconsejando a “Caperuza” que se quede en el camino, lo cual pone el énfasis de la historia en la desobediencia de la niña. Mientras que Perrault advierte a las niñas que deben ser modestas y puras, en caso de que se encuentren con un lobo, los Grimm les advierten que respeten las reglas. “...the girls in the stories are usually punished for curiosity, even the hint of curiosity. The boys, on the other hand, are often rewarded for curiosity.”²⁸

Los mismos hermanos Grimm hicieron, en 1819, una revisión de sus historias, “targeting them more for children than they had done in the beginning and cleansing their

²⁶ En los siglos XVI y XVII, se le daba el nombre de hugonotes a los miembros de la Iglesia Protestante Reformada de Francia, conocidos como los Calvinistas Franceses.

²⁷ Cfr., *Ibid.* <http://www.endicott-studio.com/rdrm/rrPathNeedles.html>.

²⁸ Susan Luminello. Alumni Quarterly Colloquy. *Snow White, Little Red Ridding Hood, and Friends: Probing the Grimm's Fairy Tales*, p. 2

narratives of erotic, cruel and bawdy passages.”²⁹ También cambiaron el final, añadiendo a un cazador, quien llega a salvar a los personajes femeninos cortándole el estómago al lobo, liberando a la abuela y a Caperuza, y luego rellena con piedras la panza del lobo, causándole la muerte.

Cuando el lobo hubo saciado su voraz apetito, se metió de nuevo en la cama y comenzó a dar sonoros ronquidos. Acertó a pasar el cazador por delante de la casa, y pensó: "¡Cómo ronca la anciana!; debo entrar a mirar, no vaya a ser que le pase algo". Entonces, entró a la alcoba, y al acercarse a la cama, vio tumbado en ella al lobo.³⁰

Así, el lobo es descubierto y castigado y, por si acaso la moraleja no fuera lo suficientemente clara, agregaron un segundo final en donde Caperuza se encuentra con otro lobo, pero esta vez se comporta como una niña obediente, se queda en su camino y llega a casa de la abuela sin mayor complicación.

En la Inglaterra victoriana de mediados de siglo XIX, “Caperucita Roja” se popularizó debido a los adelantos en la imprenta, que dieron pie al desarrollo de la industria de los libros infantiles, y los editores victorianos, siguiendo los pasos de Perrault y de los Grimm, continuaron alterando los cuentos de hadas para hacerlos aptos para niños cada vez más pequeños. “Some publishers found even the Grimms' edited renditions of fairy tales too harsh, and soon there were versions of ‘Little Red Riding Hood’ in which the huntsman comes to the rescue *before* the wolf pounces on the girl”.³¹

²⁹ Jack Zipes. When Dreams Came True en *Spells of Enchantment*, p. 18.

³⁰ Wilhelm y Jakob Grimm, “La Caperucita Roja”, <http://www.7calderosmagicos.com.ar/Druida/Cuentos/Clasicos/caperucitagrimm.htm>

³¹ Terri Windling, *The Path of Needles or Pins: Little Red Riding Hood*, en *Realms of Fantasy* magazine, Agosto de 2004. <http://www.endicott-studio.com/rdrm/rrPathNeedles.html>.

En 1815, los hermanos Grimm publicaron el segundo volumen de *Kinder und Hausmärchen*, en donde podemos encontrar los mismos cuentos que se habían publicado en la colección anterior, pero ahora editados para así poder instruir y entretener a los niños.

Mientras que Perrault usaba la sátira, la ironía y los finales trágicos, los hermanos Grimm tenían un tono inocente y finales felices, supuestamente más cercanos a los cuentos populares “originales”. Estos cambios fueron hechos para agradar a la creciente clase media, eliminando referencias sexuales que pudieran resultar ofensivas, continuando con los principios de la ética protestante y la supremacía masculina³².

Al poner por escrito los cuentos orales, Perrault y los hermanos Grimm reforzaron la jerarquía de las clases sociales y de razas. Para el final del siglo XVII la mujer ideal debía ser buena y virtuosa, discreta y humilde. Los cuentos escritos son, de manera específica, para hombres, tienen una ideología de clase media que refuerza roles de género acotados a una concepción patriarcal de la sociedad.

Así vemos cómo al final del siglo XIX termina el proceso de “domesticación” de las versiones más famosas de la historia de Caperucita Roja, haciendo de ésta una narración didáctica y “apropiada” para lectores cada vez más pequeños.

En el siguiente capítulo hablaré sobre los orígenes de la literatura gótica y sus diferentes estilos y características. Me enfocaré en la influencia que los cuentos de hadas tuvieron, no sólo en Angela Carter, sino en el género gótico en general y en otras escritoras.

³² Jack Zipes, “Spells of Enchantment” en *When Dreams Came True*, p. 21.

CAPÍTULO 2. CARACTERÍSTICAS DE LA LITERATURA GÓTICA.

*Gothic fiction was not only about confusion,
it was written from confusion.*

Robert Kiely

El término *gótico* fue utilizado por primera vez en el siglo XVI por el historiador de arte Giorgio Vasari, al querer definir el arte oscuro de la Edad Media de manera discriminatoria ante la grandeza del arte griego y romano³³. En cuanto a la literatura, el género gótico surge en Inglaterra en el siglo XVIII como una reacción a la Ilustración, según la cual, la humanidad podía alcanzar un verdadero conocimiento y obtener la virtud y felicidad perfectas.

Este género busca exaltar sensaciones prohibidas, miedos y supersticiones, en oposición a la Ilustración. Durante el romanticismo, a finales del siglo XVIII, el predominio de la psicología en la literatura encuentra en el relato gótico un campo de intensas posibilidades para el inconsciente colectivo, el miedo a lo desconocido y la superstición ante lo sobrenatural:

While Romanticism proper is held to deal with the subtleties of human feelings and visions in various artistic expressions –mountains, rivers, dreams, for example- the gothic, according to this view, attempted to make these metaphorical insights real and actual.³⁴

Esta literatura se caracterizó por la pasión con la que fue escrita y además de un tratamiento fastuoso de la temática. La novela gótica estableció mucha de la iconografía de

³³ <http://www.artehistoria.jcyl.es/historia/contextos/1360.htm>. Agosto 2009.

³⁴ David Stevens. "Approaching the gothic tradition" en *The Gothic Tradition*, p. 14.

la literatura y el cine de horror. La arquitectura es de gran importancia para enriquecer la trama: las sombras y contornos de luz delimitan espacios y recrean sentimientos melancólicos; la aparición de cementerios, castillos o iglesias en ruinas son de igual importancia para este género. Los fantasmas, vampiros y pesadillas tienen la finalidad de recalcar los aspectos más grotescos y macabros, creando así un marco sobrenatural.

Es también una literatura melodramática, exagera a los personajes y las situaciones con el fin de acentuar los efectos estéticos y, a veces, sentimentales. En estos relatos se advierte un erotismo oculto y un amor por lo decadente y los escombros. La depresión profunda, la angustia, la soledad y el amor enfermizo aparecen en estos textos vinculados con lo oculto y lo sobrenatural. Hace referencias a la locura, la falta de razonamiento, la bestialidad y demás situaciones inhumanas o sobrenaturales; la polarización del bien y el mal, constituyen algunas de las características básicas de este género. Exalta la relación entre terror y éxtasis, embellece la muerte como un deseo por el dolor.

Edmund Burke, en su trabajo *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1715), define esta relación de terror y éxtasis como “[T]he passion caused by the great and sublime in *nature*, when those causes operate most powerfully, is Astonishment; and astonishment is that state of the soul in which all its motions are suspended, with some degree of horror.”³⁵ De igual manera Burke da una definición del terror, en donde ninguna otra pasión le roba a la mente la voluntad de actuar y razonar tan efectivamente como el miedo, ya que éste es una aprehensión ante el dolor o la muerte. Lo que es terrible es sublime también “...whether this cause of terror be endued with

³⁵ Edmund Burke “Of the Sublime”, en *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, p. 2145.

greatness of dimensions or not..."³⁶ Dice también que para la creación de lo terrible, la oscuridad es necesaria. Cuando sabemos el alcance de los peligros, cuando podemos acostumbrar nuestros ojos a esto, gran parte de esta aprehensión desaparece.

Con la publicación de *The Castle of Otranto*, en 1764, Horace Walpole "fundó" el género literario gótico al autonombrar su historia como "A Gothic Story".³⁷ En esta novela Walpole convierte a Strawberry Hill, su casa, en un castillo embrujado, marcando así la pauta para los espacios de los cuentos góticos. Había especial importancia en los detalles arquitectónicos de pasillos, cámaras, armarios, salones, escaleras, pasadizos secretos y calabozos; las experiencias terroríficas van de la mano con los pisos, paredes, techos, puertas y ventanas en esta historia.

La novela gótica *The Monk* (1796), de Matthew Lewis, aterroriza, impresiona y emociona al lector más allá de su memoria racional; lo sobrenatural es incontrolable y maligno. Los exteriores se caracterizan por sus sublimes pero terribles paisajes nocturnos o subterráneos; los interiores se distinguen por un tono de alta agitación, ansiedades no resueltas, miedos, euforia poco natural y desesperación.

Durante este periodo, escritores como Dickens y las hermanas Brontë transformaron la novela gótica popular en un instrumento de protesta social, utilizando situaciones góticas para llamar la atención sobre horrores sociales o políticos. El gótico polémico intentaba no sólo edificar sino también horrorizar a los lectores combinando el terror gótico con una

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Devendra P. Varma. "Footprints and Shadows: The 'Gothic' Spirit" en *The Gothic Flame*, p. 10.

ideología radical para despertar la conciencia social y cambiar las opiniones de los lectores sobre ciertos asuntos.³⁸

También muchas obras de teatro eran adaptaciones condensadas de novelas, especialmente de los trabajos de Ann Radcliffe. Una decoración sensacionalista, tormentas falsificadas, efectos melodramáticos reproducidos mecánicamente y diálogos operísticos concedieron a las piezas teatrales góticas un periodo de popularidad y de atractivo audiovisual en el mismo nivel que las novelas de este género.

Éste género estimuló la parodia crítica o correctiva que deseaba elevar su nivel artístico y la sátira destructiva que intentaba erradicar el gótico y remplazarlo con una narrativa realista y plausible. *La abadía de Northanger* (1818), de Jane Austen, es un buen ejemplo de parodia correctiva.³⁹

La novela gótica francesa (*roman noir*) reflejó los horrores políticos y religiosos precipitados por la Revolución Francesa, como es el caso de la novela del marqués de Sade *Justine* (1791). La novela gótica alemana (*Schauerroman*) o “novela de escalofrío” influyó la narrativa de terror inglesa con lo inmoderado de sus elementos sobrenaturales y sus descarados horrores. Fantasmas sangrientos, cuerpos flotantes y relaciones sexuales con demonios eran los sucesos frecuentes. Dentro de esta línea encontramos *Los elixires del Diablo* de E.T.A. Hoffmann (1815).

Cada uno de estos tipos de gótico florecería de nuevo en la segunda mitad del siglo XIX, cuando se asoció con la historia de fantasmas, la novela histórica, la novela de

³⁸http://www.wikilearning.com/articulo/literatura_gotica-el_estilo_gotico_en_la_literatura/17968-1. Agosto 2009.

³⁹ *Ibidem*.

detectives y las novelas por entregas. Los cuentos de terror de la época victoriana demostrarían la elasticidad del gótico adaptando muchos de sus temas y rasgos formales; en los relatos de terror de 1825 a 1896 los espectros y monstruos se fueron trasladando gradualmente a la psique. El gótico posterior a 1820 retuvo los recursos, los lugares y los miedos a lo desconocido y a lo no conocible, adaptándose a las preocupaciones de su época liberando, más que a los demonios exteriores, los demonios interiores.

2.1 Influencia del cuento de hadas en la literatura gótica.

La influencia que tuvieron los cuentos de hadas sobre la literatura gótica es más que evidente, ya que podemos observar que los personajes característicos de este género son monstruos y criaturas sobrenaturales tales como duendes, elfos, hombres lobo, espíritus atormentados, etc. No siempre son éstos los villanos del cuento de hadas, ya que en muchas historias son las brujas o los duendes los que ayudan a los héroes o heroínas a superar las adversidades. Sin embargo, en la literatura gótica éstos son los representantes de los males y los causantes de las desgracias de los héroes y heroínas. Personajes como el demonio amante, la novia caníbal, el Diablo y otros demonios, poblaron las páginas de las novelas y dramas góticos del siglo XVIII.

Se cree que diversas obras del siglo XVII y XVIII fungieron como precursoras para el desarrollo de la tradición en la literatura romántica; obras como las de William Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet* (1600-1601), y *The Tragedy of Macbeth* (1606), presentan elementos sobrenaturales, demonios y apariciones. Daniel Defoe con *An Essay on the*

History and Reality of Apparitions (1727) apoya a la religión y rechaza la superstición al presentar pruebas de la existencia de los espíritus buenos, tales como ángeles y otras manifestaciones divinas, y ridiculiza los delirios y las creencias ingenuas. Sin embargo, mientras que estos elementos estaban presentes en la literatura y el folclore anterior a mediados del siglo XVIII, cuando el movimiento gótico comenzó, fue el escenario político, social y teológico de la Europa del siglo XVIII lo que le dio ímpetu a movimiento.

William Thomas Beckford (1760-1844) presenta en 1787 su novela gótica más conocida, *Vathek*, originalmente escrita en francés, y después publicada en inglés como *An Arabian Tale, from an Unpublished Manuscript* (1786). Inspirada en el lejano Oriente y *Las mil y una noches*, la obra narra la historia del Califa Vathek, quien es enviado al Abismo y se encuentra con cuatro jóvenes príncipes Alasi, Firuz, Barkiarokh y Kalilah, y la princesa Zulkais. Él les cuenta la historia de su vida, de cómo su ambición y deseo de conocimiento le han conducido a la perdición.

Estos cuentos llamaron la atención de los niños debido a la representación de lo malvado, tanto escrito como con sus imágenes, además de que iban en contra de la moral y la didáctica establecidas. Así, mientras más lo desaprobaban los adultos, mayor intriga causaba en los jóvenes.

Autoras como las hermanas Brontë, Charlotte Perkins Gilman, Joyce Carol Oates y Angela Carter están en contra de la pasividad, la obediencia y la ignorancia femenina dentro de sus novelas (góticas), justifican la actividad, la desobediencia y la búsqueda del conocimiento en sus personajes femeninos. Se centran en la figura de la doncella perseguida y confinada, típica de las novelas de Ann Radcliffe, especialmente en el encarcelamiento marital y en la persecución masculina. Para ellas el movimiento gótico no

sólo satisface una fascinación sentimental hacia la muerte y la decadencia, sino que también ofrece una vía de dramatización de los peligros de la condición de la mujer en un mundo de hombres. Un ejemplo de la lucha interna de las mujeres durante esta época es el cuento de Charlotte Perkins Gilman, *The Yellow Wallpaper* (1892), cuento semi-autobiográfico en donde el personaje principal sufre de depresión postparto.⁴⁰

Sin embargo, estas autoras le dan un giro al modelo a seguir del siglo XVIII y, en el caso de Carter, las mujeres toman decisiones atípicas e inesperadas para el estereotipo del personaje femenino gótico; simplemente dejan de ser las damicelas en peligro esperando ser rescatadas. Los personajes de las hermanas Brontë, Charlotte Perkins Gilman o Joyce Carol Oates son mujeres casi siempre atormentadas por alguna condición física o mental, aunque al final logren solucionar sus problemas con algún método no convencional.

2.3 Lo gótico en la narrativa de Angela Carter.

Algunas de las principales obras de Carter fueron *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, *The Passion of New Eve*, *The Bloody Chamber*, y *Nights at the Circus*, las cuales escribió durante 1970 y 1980. La influencia que el género gótico tuvo sobre Angela Carter es evidente. En la mayoría de sus novelas hay elementos sobrenaturales y fantásticos, mucha carga erótica y sensual, hay escenas oscuras, grotescas y violentas.

Sus personajes femeninos son mujeres que, a pesar de sufrir por desamores, son fuertes y demuestran mucho más carácter que los personajes masculinos. En su obra

⁴⁰ http://es.wikipedia.org/wiki/Charlotte_Perkins_Gilman. Agosto 2009.

Fireworks, encontramos los cuentos “A Souvenir from Japan”, “Flesh and the Mirror” y “The Smile of Winter”, escritos mientras Carter vivía en Japón tras haberse divorciado de su primer marido. En estos cuentos las protagonistas luchan por controlar su propia imagen, aunque en el caso de “Flesh and the Mirror” la lucha es completamente interna. En “The Smile of Winter” las imágenes son de completa desolación y segregación, evocando la tristeza de la protagonista.

Los personajes femeninos de *Shadow Dance* son todas víctimas. En *The Magic Toyshop* la protagonista encuentra la seguridad en su novio, y en *Love* la heroína lucha contra dos hombres quienes reducen a un objeto a su amante. Sin embargo, después de *Fireworks*, en *The Passion of New Eve*, *The Bloody Chamber* y *Nights at the Circus* los personajes femeninos luchan contra sus contrapartes masculinas en sus propios términos como verdaderos semejantes o como alguien superior, poderosas, sin miedo y valientes.

Se puede decir que en Carter influyó el contexto cultural del pensamiento filosófico y literario feminista, al igual que la fase política de la lucha por la igualdad. En *The Bloody Chamber* esta influencia resulta indiscutible, permitiéndole destapar los valores de pensamiento patriarcal transmitidos en los cuentos de hadas.

2.4 La reescritura de cuentos de hadas en Angela Carter.

Desde el momento de su aparición, el género gótico ha estado plagado de obras que se imitan unas a otras en las que un personaje o algún aspecto de la obra puede ser una copia de alguna obra anterior y también de creaciones en las que los autores se presentan como

editores. Valdría la pena decir que en algunos casos podemos hablar de reescritura, la cual implica la transgresión de límites textuales o de algún otro tipo. Para Carter, los cuentos de hadas representan “the most vital connection we have with the imaginations of the ordinary men and women whose labour created our World...”⁴¹

Como editora, Angela Carter publicó colecciones de cuentos de hadas: *The Virago Book of Fairy Tales* (1990) y *The Second Virago Book of Fairy Tales* (1992). Como traductora, *The Fairy Tales of Charles Perrault*, en 1977 y *Sleeping Beauty and Other Favourite Fairy Tales*, en 1982. Sus trabajos más representativos dentro de la ficción, en los que escribe sobre cuentos de hadas, son *The Bloody Chamber and Other Stories*, publicado en 1979 y *American Ghosts and Old World Wonders*, publicada de manera póstuma en 1993.

En el estudio *The Sadeian Woman*, de 1979, Carter representa a la heroína pasiva por excelencia, *Justine*, del Marqués De Sade, como una heroína de un cuento de hadas invertido. Para Carter esta conducta de heroína sumisa se puede encontrar en todos lados; libros, novelas, cuentos de hadas, psicoanálisis, en los suburbios e inclusive en la pornografía. “[l]ike pornography, fairy tales rely on repeated motifs, multiple versions and inversions... Its availability to interpretation, its *potential* poverty, bareness, lightness, represent the possibility of rendering the obsessive matter of cruelty, desire and suffering...”⁴²

Dentro de la colección *American Ghosts and Old World Wonders*, Carter escribe un cuento en tres versiones titulado “Ashputtle or the Mother Ghost”. En cada parte o versión de la misma historia, éstas las mujeres son los personajes activos de los relatos, ya sea las

⁴¹ Lorna Sage, “Angela Carter: The Fairy Tale” en *Angela Carter and the Fairy Tale*, p. 67.

⁴² Cfr., *Ibid.*, p. 69.

malvadas del cuento o las heroínas. 'The Mutilated Girls', 'The Burned Child' y 'Travelling Clothes' son los nombres de estas adaptaciones en donde la historia es, en teoría, la misma: una niña huérfana con una madrastra malvada, que se aprovecha de ella. La madre de la niña es ahora el hada madrina, "...we do go back to link the mother to *her* mother, the clothes and jewels and coach-and-horses, to puberty, marriage and early death, and to link happy endings to sad ones, all of these interpretations imprinted on the flesh, here unwound like a shroud".⁴³

En *The Bloody Chamber and Other Stories*, Carter logra actualizar y dar un giro a los cuentos de hadas clásicos reestableciendo su actitud matriarcal en lugar de la patriarcal instituida por Perrault y los hermanos Grimm. Al igual que estos autores, Carter también incluye una "moraleja" en estas versiones: cuidense de los hombres, es decir, de ser serviles con ellos. En esta colección hay muchas versiones derivadas de los cuentos originales, "The Courtship of Mr. Lyon" y "The Tiger's Bride", serán el equivalente a "La bella y la bestia"; y "The Werewolf", "The Company of Wolves" y "Wolf-Alice", los de "Caperucita Roja". Los cuentos de hadas que retoma Carter en esta colección son: "Barba Azul", "La Bella y la Bestia", "El Gato con Botas", "Blanca Nieves", "La Bella Durmiente" y "Caperucita Roja".

Lorna Sage, en su ensayo "Angela Carter: The Fairy Tale", dice, "[T]he fairy tale enabled Carter to locate and explore the processes of interpretation that make us seem ineluctably continuous with ourselves. It supplied her with an (anti-) myth of origins, a recipe for transformations, a trunkful of travelling clothes and a happy ending."⁴⁴ Claro

⁴³ Cfr., *Ibid.*, p. 75.

⁴⁴ Cfr., *Ibid.* P. 79.

que en sus cuentos de hadas, y en especial en los de la colección de *The Bloody Chamber and Other Stories* no todos los cuentos tienen el clásico final feliz al que estamos tan acostumbrados, aunque sí, sus finales son felices, pero inesperados, es decir, no convencionales.

En el siguiente capítulo haré un análisis detallado de la versión de “Caperucita Roja” en “The Company of Wolves”, hablaré sobre la intertextualidad, la figura de la caperuza para Angela Carter, las otras figuras femeninas dentro del cuento, la iniciación sexual como liberación y adquisición de autonomía del personaje dentro de la versión escrita y en la cinematográfica y, finalmente, el rescate de la figura de Caperucita proveniente de la tradición oral.

CAPÍTULO 3. "THE COMPANY OF WOLVES": DE VUELTA A LA TRADICIÓN ORAL.

Sexuality is power.

Marquis de Sade

Al leer el cuento de "The Company of Wolves" no podemos evitar recordar las versiones de Perrault, los hermanos Grimm e infinidad de otros autores quienes han reescrito el cuento de "Caperucita Roja". Este fenómeno se relaciona con la intertextualidad y Gérard Genette, en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, la define como el conjunto de relaciones que acercan un texto determinado a otros textos de diferente procedencia: del mismo autor o más comúnmente de otros, de la misma época o de épocas anteriores, con una referencia explícita o la apelación a un género, a un arquetipo textual o a una fórmula imprecisa o anónima⁴⁵.

Antes de "The Company of Wolves", Carter nos presenta, en el mismo volumen, el cuento "The Werewolf" en donde vemos a una Caperuza completamente segura de sí misma, que no le teme a nadie, pero que tampoco muestra piedad por su abuela, la cual es una mujer lobo y está a punto de comérsela. Este cuento introduce el tipo de heroína que encontraremos en el texto que es motivo de esta tesina, una niña fuerte que no necesita de nadie más que de ella misma.

⁴⁵ GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: la Literatura en Segundo Grado*. Trad. Celia Fernández. Ed. Taurus. Madrid. 1989.

Otro cuento dentro de la colección de *The Bloody Chamber* que trata el motivo de los lobos es el de "Wolf-Alice" y, aunque en este relato al principio la niña sea catalogada como ingenua e inconsciente de su naturaleza humana, al final del relato, debido al reconocimiento de su cuerpo, como ser humano y como mujer, vemos a una joven capaz de dominar a un hombre con el poder de su sexualidad.

El hilo conductor o elemento unificador dentro de esta colección no es sólo la reescritura de los cuentos de hadas, sino también el hecho de que todos éstos tienen un tema común, el de la maduración sexual como medio de aprendizaje y liberación de las ataduras de la época, la sociedad, la familia, el matrimonio y la violencia, entre otras.

Así, cuando leemos "The Company of Wolves", tenemos idea de qué tratará el cuento debido a esta intertextualidad. Sin embargo, Carter añade una serie de "microrelatos" dentro de la narración que preceden al cuento de "Caperucita Roja" como una especie de introducción al mundo de los licántropos. El primer relato es el de un cazador que atrapa a un lobo que merodeaba por el bosque; al matarlo se da cuenta de que el cuerpo del lobo se convierte en el cuerpo de un ser humano. El segundo relato es el de una bruja que convierte a los invitados a una boda en lobos en venganza porque el novio se casa con otra mujer.

El tercer relato tiene ya más información sobre los hombres lobo y cómo es la interacción de éstos con los seres humanos. Aquí se nos presenta la historia de una joven que, en su noche de bodas, es abandonada por su marido que se va al bosque. Carter nos presenta al lobo como una criatura melancólica y atormentada por su condición, pero también como un ser vengativo y sumamente peligroso. Nos habla de los medios para convertirse en hombre lobo, ya sea por utilizar los ungüentos del Diablo, nacer de patas, es

decir, primero con las piernas y después la cabeza o ser hijo de un lobo. Nos dice también que la única manera de evitarle a un hombre vagar como lobo toda su vida es lanzarle algo de ropa y así éste podrá retomar su forma humana.

Carter juega con el texto de "Caperucita Roja" agregándole nuevas "aventuras" a su heroína, pero también rescatando la versión oral, la cual no es conocida por la mayoría de la gente debido a que su alto contenido violento fue borrado por Perrault y los hermanos Grimm.

Podría decirse que el cuento de "Caperucita Roja" ha pasado por diferentes etapas. La primera versión es violenta y sexual pero con una heroína inteligente que sabe salir de los problemas; Perrault le quita un poco de violencia y omite algunas referencias sexuales, sin embargo algo de violencia permanece ya que decide matar a su protagonista. Los Grimm, en su segunda versión, omiten por completo la violencia hacia la niña, pero la trasladan hacia el lobo quien muere al ser "rellenado" con piedras, más aún, le dan una segunda oportunidad a la heroína, un nuevo renacer para no cometer los mismos errores otra vez. Sin embargo, la heroína pasa de ingenua a dependiente en esta versión ya que necesita la ayuda de terceros para salvarse de su trágico destino.

De todos los posibles aspectos a analizar en el cuento, me centraré primero en el análisis del espacio. En segundo lugar abordaré las características del personaje protagónico y, vinculado con el anterior, el tema de la iniciación sexual en el cuento así como en la película del director Neil Jordan, que lleva el mismo título que la obra literaria.

3.1 “La vuelta a los orígenes”: el rescate de una figura de Caperucita ligada a la tradición oral.

Luz Aurora Pimentel cita a Genette diciendo, “la descripción del espacio es el lugar donde convergen los valores temáticos y simbólicos del relato”⁴⁶. Podemos notar que el bosque es un escenario comúnmente usado tanto como para cuentos de hadas, como para historias épicas o novelas. Los escenarios boscosos son lugares especiales, algunas veces abrumadores, otras veces acogedores, representan la antigüedad de los cuentos. Por lo tanto, se convierten en un espacio cercano, pero muchas veces temido por los campesinos.

Es interesante resaltar que, sin importar en qué época del año se sitúe el cuento, el bosque siempre es un lugar lleno de vegetación y fauna, representando así su fertilidad. El misterio y el miedo también se asocian a éste y mucho más cuando la noche se combina con ellos, ya que es el momento propicio para que lo desconocido y oculto ocurra.

El bosque representa los peligros y supersticiones de los pueblos, es un lugar ambivalente y al adentrarse en él cosas mágicas ocurren, ya sean positivas o negativas. Es aquí en donde los héroes encuentran a los antagonistas de los cuentos, siendo éstos por lo general diferentes en cuanto a moral y ética. Es el lugar de reunión de las brujas, los nomos, los troles y demás criaturas malignas y perversas; pero también están las hadas madrinas, quienes cuidan de las niñas perseguidas; los enanos, que están dispuestos a ayudar a las heroínas en aprietos; las hadas, que ofrecen dones a los héroes para así rescatar a sus amadas; entre otros.

⁴⁶ Genette *apud* Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva*, p. 79.

Algunos de los héroes y heroínas que se adentran en él no siempre salen, ya sea porque caen en un sueño eterno o porque mueren. Aunque no todo es negativo en él, algunos de nuestros héroes y heroínas al adentrarse en el bosque encuentran madurez, valentía y entes amigables que los ayudan a llegar con bien a su destino.

Carter describe el bosque en "The Company of Wolves" como un lugar mágico, donde ocurren cambios, ya sean físicos o psicológicos; las imágenes son oscuras y fuertes, "[Y]ou are always in danger in the forest... the shaggy branches tangle about you, trapping the unwary traveller in nets as if the vegetation itself were in a plot with the wolves who live there..."⁴⁷ Para Carter, el bosque es cómplice de los lobos y es a ellos a quienes pertenece este lugar, siendo los habitantes alimento para ellos.

Para la Caperucita de Carter, el bosque simboliza un cambio en su vida, es aquí en donde ella tiene que decidir su futuro, sea para bien o para mal. Ella es una heroína contemporánea que no necesita de terceros para sobrevivir; se sabe valer de su inteligencia, de su confianza y su poder para salir airosa ante cualquier adversidad. Ella puede enfrentarse a quien sea, la abuela, la madre, el padre y el lobo. El tono que utiliza al expresarse es de desafío, ironía, no hace caso a lo que le dicen porque sabe que, a fin de cuentas, encontrará una solución a sus problemas. Carter la describe como un personaje tanto frágil como fuerte, más fuerte y entera que cualquier otra cosa, "[S]he is an unbroken egg; she is a sealed vessel... [S]he has a knife and she is afraid of nothing"⁴⁸.

Carter describe a sus lobos como criaturas atormentadas, víctimas de la hambruna, especialmente porque es invierno; y es por eso que deciden matar niñas y abuelas

⁴⁷ Cfr., Angela Carter, "The Company of Wolves" en *The Bloody Chamber*, p. 110.

⁴⁸ Cfr., *Ibid.*, p. 114.

indefensas. Los lobos también tienen una doble representación en este texto, ya que los que son peludos por dentro, no sólo son víctimas del clima, sino también son criaturas atormentadas que, ya sea por ungüentos diabólicos o por nacer de patas, son rechazados de cualquier sociedad.

Así vemos que Carter en "The Company of Wolves" hace énfasis en la descripción de los escenarios oscuros y peligrosos no para causar miedo, sino para representarlos como lugares llenos de magia y misterio en donde, al cruzarlos, puedes reaccionar de manera inteligente y tener la buena fortuna de crecer y madurar o de ser sumiso e inocente y así, morir o esperar a ser rescatada.

La simbología en este cuento es abundante y vemos referencias no sólo a la sexualidad, sino a la moral y a la ética religiosa que ha estado presente en los cuentos de hadas en los últimos cuatro siglos. A pesar de que este cuento casi no tiene diálogos, el de la niña y el lobo, tan conocido por todas las anteriores versiones, cambia de tono, ya que no es de miedo y sumisión, sino desafiante, cargado de sexualidad y poder.

Cada vez existen más y más reescrituras de este cuento de hadas en donde la "Caperuza" sigue siendo la niña ingenua que los cánones patriarcales han establecido para ella. La labor de Carter en esta reescritura es la de representar a otro tipo de heroína, claro que un tanto más sexual que en la versión oral, en cuanto a libertad se refiere. Esta niña es libre de ir y venir por el bosque sin tener que escuchar los consejos de nadie, es libre de escoger el camino que quiere tomar, ya sea el de las agujas o el de los alfileres.

Carter convierte a su heroína en la mujer que ella quiere ser, y no en la que debe ser según la sociedad de los siglos XVI o XVIII o la del siglo XXI. Este es un cuento de

transición, del paso de la infancia a la edad adulta y no el de “causa y consecuencia” que tan aprendido tenemos.

3.2 La figura de Caperucita según Angela Carter: la ruptura con el estereotipo de la heroína pasiva.

Según el concepto de intertextualidad antes mencionado, podemos ver las similitudes entre las caperuzas, pero en la versión oral y en la de Angela Carter hay un aspecto en común muy importante: el hecho de que la protagonista no le tema al lobo, aun sabiendo que la va a devorar. La heroína de Carter no es la típica niña ingenua que, a pesar de no temer al lobo, va hacía su muerte. Ella no sólo no tiene miedo, sino que también piensa por sí sola y toma las decisiones e iniciativa para salvarse del trágico final del que su abuela no pudo salvarse. Ella es quien, a pesar de estar cara a cara con el hombre lobo, juega con él y lo hace sumiso ante ella. Es ella el personaje activo de esta versión al igual que la del cuento oral y no la niña sin carácter de las versiones de Perrault y los Grimm.

Para Carter, su heroína no es más que una niña curiosa e inquieta que está por descubrir su sexualidad de una manera no convencional según los cánones de los siglos XVIII y XIX. Esta niña es fuerte, segura de sí misma, es la más joven y más amada de su casa, “[S]he has her knife and she is afraid of nothing”⁴⁹. Es un poco caprichosa y sabe que siempre obtiene lo que quiere si se lo propone. Es un tanto soñadora pero no por eso es una ingenua, a diferencia de las otras caperuzas.

⁴⁹ Angela Carter, “The Company of Wolves” en *The Bloody Chamber*, p. 114.

Es una niña que, aunque no es capaz de distinguir al hombre del lobo en el bosque, no comete el error de confiarse dos veces. Ella sabe que está en peligro al llegar a casa de la abuela y ver la *Biblia* cerrada, algo no común en ese hogar. Al ver la canasta que le había dado al hombre en el bosque, y al ver los cabellos blancos debajo de un leño en la chimenea sabe que algo no está bien dentro de la casa de la abuela.

Estos detalles que la heroína ve son lo poco que se conoce de la relación con su abuela. También se sabe que la protagonista la ha visitado un par de veces; es por eso que conoce cuál es el camino seguro para llegar con bien. De igual manera sabe que la abuela le tejió el chal rojo que ella utiliza el día que va a llevarle la cesta con la comida.

Tampoco conocemos la relación de la niña con la madre, pero resulta de menor importancia para el cuento, comparada con la que tiene con la abuela. Sólo se sabe que la madre la mimó y es por eso que, en un capricho de la protagonista, la deja ir sola al bosque a llevarle algunos víveres a la abuela, una botella de licor de zarzamora, pastelillos de avena y un par de frascos de mermelada.

3.3 La iniciación sexual como forma de liberación/adquisición de autonomía del personaje.

Como mencioné en el capítulo 1, el origen de este cuento tiene más que ver con la iniciación sexual que con una moraleja sobre los peligros del bosque y los lobos. El cuento tiene elementos del folclore tradicional de los pueblos sobre los hombres lobo, así como de los “mitos” que componen el cuento de “Caperucita Roja”. El tema principal es la

transición de la edad infantil a la edad adulta y la ambigüedad de la cadena de acontecimientos y sentimientos que esto implica. Carter nos presenta a una nueva Caperucita, una heroína que al pasar por el bosque se convierte en una mujer independiente, valiente, autosuficiente pero sobre todo, consciente de su capacidad para el placer.

La heroína es Rosaleen, una niña en plena pubertad en donde los cambios físicos y mentales están a flor de piel. No sólo dejará de ser niña, sino que ahora tendrá que ser una mujer con las obligaciones y responsabilidades que esto conlleva. En esta versión, la niña utiliza un chal rojo, el cual es un color sugestivamente sexual. Obviamente es el color de la sangre, la menstruación y la llegada de la pubertad de la niña y de la violencia, ya sea física o sexual. También significa fuego y éste se asocia con el peligro, la guerra, la energía, la fortaleza, la determinación y la precaución, así como la pasión, el deseo y el amor. El chal sugiere la edad del personaje y el despertar sexual que ésta tendrá a lo largo del relato.

En el cuento podemos encontrar ejemplos muy marcados del paso entre la niñez y la edad adulta de la protagonista. “[H]er breasts have just begun to swell;...she has just started her woman’s bleeding, her clock inside her that will strike, henceforward, once a month”⁵⁰. Otro ejemplo es el hecho de que Rosaleen pierde el tiempo a propósito para que el joven que conoce en el bosque llegue primero y así poder ella cobrar la apuesta: un beso.

Es aquí cuando empieza el tan conocido diálogo entre el lobo y la niña, pero a diferencia del de Perrault y el de los Grimm, ella es la que lleva la conversación y no se deja intimidar por el hombre lobo; es más, no sólo se desnuda lentamente y hace “babear”

⁵⁰ Cfr., *Ibid.*, p. 113.

literalmente al lobo, “[S]he saw how his jaw began to slaver...”⁵¹, sino que también le da el beso que le debía de la apuesta. Ésta es una heroína sumamente fuerte y consciente del peligro al que se enfrenta; cuando el lobo le dice que se la va a comer, ella ríe con total indiferencia hacia las amenazas que él le hace, nunca demostrando miedo ante él y mucho menos sumisión; “[W]hat big teeth you have. All the better to eat you with. The girl burst out laughing; she knew she was nobody’s meat...she ripped off her shirt for him and flung it into the fire...”⁵²

Esta parte del cuento trae a la mente la versión oral y la de Italo Calvino, en donde la niña después de haberse comido partes de la abuela y tomado su sangre, se desnuda lentamente a petición del lobo. Aunque cabe mencionar que en estas versiones, nuestra heroína convence al lobo de dejarla ir al baño antes de meterse a la cama con él y ser devorada. Podría decirse aquí que nuestra Caperuza utiliza el baño como un pretexto para “seducir” al lobo, es decir, como una *femme fatale*⁵³ quien necesita “prepararse” antes de tener relaciones sexuales con su amante.

Pero, de igual manera, en casi todas las versiones Caperuza tira sus ropas al fuego como un simbolismo de la nueva “vida” que empezará; claro que en la versión de Perrault esa nueva vida será de hecho la muerte, y en la de los Grimm será la muerte pero el renacimiento al ser liberada del estómago del lobo, con todo y abuela. Esta nueva vida en la versión de Carter es la de su sexualidad plena y bajo su propio control. Cabe mencionar

⁵¹ Cfr., *Ibid.*, p. 118.

⁵² Cfr., *Ibidem*.

⁵³ El término *femme fatale* se aplica a mujeres quienes suelen ser malvadas, pero también son heroínas sexualmente insaciables. En la actualidad el arquetipo suele ser visto como un personaje que constantemente cruza la línea entre la bondad y la maldad, actuando sin escrúpulos sea cual sea su lealtad. http://es.wikipedia.org/wiki/Mujer_fatal

que la historia ocurre en la víspera de la Navidad, así vemos que la ironía de esta “nueva vida” es que, para la fe cristiana, éste es el día en que el redentor nace, para luego sacrificar su propia vida y librarnos de nuestros pecados. Es Rosaleen quien está dispuesta a sacrificarse y es quien nacerá en esta nueva vida adulta. La protagonista se vuelve su propia redentora.

La imagen de una niña desnuda e indefensa en la cama con un hombre lobo que está dispuesto a devorarla es muy impactante. Sin embargo, la ironía aquí es que nuestra protagonista, al estar desnuda y vulnerable frente al lobo, no tiene nada que perder. Ella es quien le arranca las ropas a él y llevan a cabo una especie de ceremonia en donde se consuma la iniciación sexual.

A la mañana siguiente, el lobo aparece dócil y domesticado y Caperuza durmiendo, “between the paws of the tender wolf”⁵⁴, por lo que encontramos a una heroína que no tiene que pagar el precio de ser una segregada debido a su entrada en el mundo adulto, por su pérdida de inocencia; ella es más bien la heroína del cuento debido a que adquiere su libertad y su despertar sexual. Así vemos también el contraste en el lobo, ya que es en su forma animal en la que encuentra la domesticación y la tranquilidad y no cuando se aparece como ser humano.

⁵⁴ Angela Carter, “The Company of Wolves” en *The Bloody Chamber*, p. 118.

3.4 La iniciación sexual como elemento central en la versión cinematográfica del cuento.

El irlandés Neil Jordan (1950) comenzó su carrera como escritor de ciencia ficción; ganó en 1976 el *Guardian Fiction Prize* por su libro de cuentos *Night In Tunisia*. Ha publicado tres novelas *The Past* (1979), *The Dream Of A Beast* (1983) y *Sunrise With Sea Monster* (1994). En 1982 Jordan escribió y dirigió su primera película llamada *Angel*, por la que ganó el premio *London Evening Standard's Most Promising Newcomer*. "The Company of Wolves" fue su segunda película y fue galardonada como mejor película y como mejor director por el London Critics Circle y por la Academy of Science Fiction and Horror Films. Entre sus películas más conocidas se encuentran "The Crying Game" (1992), con la cual ganó un Oscar por mejor guión original e "Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles" (1994).

La versión cinematográfica de "The Company of Wolves" (1984) fue dirigida y coescrita por Jordan con ayuda de Angela Carter, y está basada en los cuentos de la autora titulados "The Company of Wolves", "The Werewolf" y "Wolf-Alice" dentro de la colección *The Bloody Chamber*.

Ambientada en la década de los setentas, la película narra la historia de Rosaleen⁵⁵, quien, a manera de relatos dentro de sus sueños, encarna a una joven campesina que comienza a tener conocimiento de la existencia de los hombres lobo y de sus deseos carnales, por medio de una serie de historietas que le relata su abuela mientras teje.

⁵⁵ La historia de Rosaleen, la joven hija de un matrimonio inglés, fue añadida por el director Jordan para el film, como prólogo de la película.

En esta versión "The Werewolf" y "Wolf-Alice" aparecen como historias relatadas por la abuela mientras pasa tiempo con su nieta. Así vemos otro rasgo de intertextualidad, ya que la abuela, al narrar estos cuentos, comienza con el clásico "Once upon a time", recreando la tradición de las antiguas mujeres cuentistas del siglo XVII y XVIII.

La primera historia que le cuenta la abuela es la de una joven campesina quien se casa con un viajero. En la noche de bodas, al ver la luna llena, él sabe que se convertirá en lobo así que decide usar la excusa del baño al decir "nature's call" para alejarse de su esposa. Podemos ver aquí un doble significado en este comentario, que necesita ir al baño, pero también, el más profundo, el del llamado de su naturaleza como licántropo. Después de varios años de ausencia, el marido regresa y se percata de que su mujer está casada y tiene hijos con otro hombre. Al ver esto, él se violenta, la insulta y al convertirse en lobo la ataca; es entonces cuando su nuevo marido llega a casa y la defiende cortándole la cabeza al lobo. La cabeza cae en un balde con leche y se tiñe de rojo con la sangre y se transforma de nuevo en ser humano, la mujer comenta que luce igual al día en que se casaron y el nuevo marido la golpea.

Cuando la abuela termina la narración de esta historia, Rosaleen le comenta que ella nunca dejaría que un hombre la golpeará, demostrando su naturaleza desafiante y su autoconfianza.

La segunda historia de la abuela es relatada en el cementerio mientras ella termina de tejer la capa para Rosaleen. La abuela le cuenta cómo un campesino se encuentra con el Diablo y éste le da un ungüento para convertirse en lobo. En esta escena el Diablo está sosteniendo el cráneo de un bebé en una extraña referencia a Hamlet, *to be, or not to be* y le advierte al campesino sobre usar el ungüento de manera responsable. Cabe destacar que

en esta escena el Diablo llega en un auto manejado por la misma actriz que representa el papel de Rosaleen, aunque vestida como chofer y con el cabello rubio: el director la representa como la “ayudante” del demonio, hace de ella una heroína desafiante que no encaja con los cánones de la época de los siglos XVI, XVII o XXI. Al final de la historia el campesino, al usar el ungüento y comenzar a convertirse en lobo, grita desesperadamente al darse cuenta del error que ha cometido. La moraleja que la abuela le da a Rosaleen es la de nunca espiar a un hombre desnudo en el bosque porque es como si estuviera mirando al Diablo en persona.

La tercera historia se la cuenta Rosaleen a su madre, mientras su padre va al bosque en busca del lobo que está aterrorizando al pueblo. Ésta es la historia de una sirvienta que busca vengarse del joven aristócrata, quien es un hombre lobo, que la embaraza y abandona. Él está en los jardines de su palacio celebrando su boda con una mujer de la alta sociedad, y la campesina logra su venganza al convertir sólo a los invitados en lobos por medio de un embrujo. Los sirvientes le agradecen a la muchacha con una reverencia y comienzan su propia fiesta. Esta escena en especial podría tomarse como una burla a Charles Perrault, ya que los invitados están vestidos como si fueran miembros de la corte del rey Luis XIV y el joven está representado como un hombre encantador y elegante de alta sociedad, siendo irónicamente un peligro para la moral y el bienestar de las familias y de la sociedad.

Cabe mencionar también que es la campesina quien tiene el control sobre la burguesía y al convertir a los invitados en lobos, los obliga a “cantarle” al bebé que concibe con el aristócrata y a ella todas las noches en forma de castigo. La madre de Rosaleen le pregunta qué placer encontraría la campesina en hacer algo así, a lo que ella le responde, “the

pleasure would come from knowing the power that she had”, demostrando así el interés de Rosaleen por el poder que puede ejercerse sobre otros.

La cuarta historia tiene lugar justo cuando Rosaleen termina de contar este episodio e involucra a su padre y a los personajes masculinos del pueblo. Éstos salen al bosque en busca del lobo que merodea la villa y le tienden una trampa; al matar al lobo y cortarle las extremidades como trofeo, su padre ve con horror que la pata delantera que él había cortado se convierte en una mano. Él les explica a su hija y a su esposa que cuando cortó la pata ésta era la de un lobo y después se convirtió en una mano repitiendo “seeing is believing”. Rosaleen le pregunta si debe enterrar la mano o quemarla y su padre simplemente arroja la mano al fuego porque eso es cosa del demonio.

Cabe destacar que en la obra fílmica, a diferencia de otros cuentos de hadas en general, los personajes de la madre y la abuela sí enseñan a la niña lo que hay que saber sobre la sexualidad, la abuela con los relatos y la madre con sus acciones. La abuela le enseña a diferenciar a un hombre de un hombre lobo al darle pistas como las cejas unidas, que son peludos por dentro, y el consejo que le repite constantemente es el de no salirse del camino. La abuela también le hace el comentario de que la hermana se fue directamente al cielo ya que a ella la atacaron los lobos peludos por fuera, pero que si hubiera sido atacada por el otro tipo de lobos, éstos la hubieran arrastrado al infierno.

En esta versión hay muchos símbolos y ejemplos de la curiosidad de Rosaleen hacia la sexualidad. Ella ve a sus padres tener relaciones sexuales e imita los gestos de su madre como si practicara para el día que tuviera que hacerlo. También le coquetea e incluso besa a un chico del pueblo, quien obviamente aún es un niño para ella; sin embargo, está

entrenando sus movimientos, acciones y el poder que su sexualidad tiene sobre los hombres.

Hay una escena en donde la madre de Rosaleen le dice a ésta: "If there's a beast in men, it meets its match in women, too", siendo la cita clave para el resto de la película, ya que para el director, la niña recibe con alegría su propio destino, la aceptación de sus deseos sexuales, aunque la edad adulta tenga su precio, como el asesinato de su abuela, y el hecho de convertirse en una mujer-lobo, una marginada que debe huir de su familia.

La escena de Rosaleen en la que tiene una cita con el chico en el bosque es la escena clave que representa ese despertar sexual. Rosaleen trepa por las ramas de un árbol y en su punto más alto encuentra, en el nido de una cigüeña, una serie de objetos simbólicos: unos huevos que al romperse muestran fetos de seres humanos, un espejo, un muñeco y una pintura de labios roja. Los huevos simbolizan la fertilidad; el espejo, el conocimiento de su madurez (ya que al verse en éste comienza a pintarse los labios); el muñeco, los juegos de la infancia y la pintura la vanidad en el sentido del crecimiento y descubrimiento de su persona como adulto, no como algo malo y pecaminoso. Cabe destacar que el labial es rojo y encontramos una vez más esa referencia hacia la sangre y la sexualidad que Rosaleen está por descubrir.

En otra escena, estando ella en el bosque, se topa con un joven cejijunto con quien, a pesar de las advertencias de su abuela, establece una plática. Al llegar a casa de su abuelita, la niña se da cuenta de que el lobo se la ha comido, sin embargo ella se defiende al sacar un cuchillo y así logra alejarlo, aunque no por mucho tiempo. El cuchillo es un símbolo fálico y lo irónico es que es Rosaleen quien lo tiene en sus manos, representando

el control de la situación y el poder que tiene sobre el lobo. Aquí la vemos como la heroína, como la igual del lobo en cuanto a poder y no la damisela en peligro.

Cuando el lobo le quita el cuchillo, Rosaleen se vale de su inteligencia para evitar ser comida. El lobo le pide que se despoje de su capa ya que no la necesitará y la lanza al fuego; ella escucha a los lobos en el bosque y se acerca a la ventana tomando una escopeta y amenazando de nuevo al lobo. Éste, creyendo que Rosaleen no hará nada, la desafía y ella dispara al aire viendo cómo el joven queda sumiso ante ella. Rosaleen le pregunta que si cuando se viste como ser humano es un hombre y él se quita la camisa para mostrarle que lo es; en ese momento ella le dice que puede cobrarse la apuesta, ya que él llegó primero que ella, y lo besa. Al hacerlo ella siente sus dientes y lo aparta diciéndole “Jesus what big teeth you have” y el lobo le respone “all the better to eat you with” y se lanza sobre ella para atacarla pero Rosaleen le dispara y lo hiera. Él se convierte en lobo y sin embargo no la ataca, simplemente se queda sumiso y lastimado con ella. Rosaleen le cuenta un cuento, el último dentro de la película, sobre una loba que llega a un pueblo sin intención de lastimar a nadie. Sin embargo ella es lastimada por alguien del pueblo. Al convertirse en un ser humano, el sacerdote la ayuda, porque a final de cuentas, todos necesitamos de los demás sin importar de dónde venimos.

A diferencia de la versión de Carter, a la mañana siguiente Rosaleen se ha convertido en una loba después de tener relaciones sexuales con el licántropo. Sus padres van en su rescate y, al no encontrar nada más que lobos, el padre decide dispararle a uno de ellos, pero la madre se da cuenta de que la loba a quien van a disparar tiene el crucifijo de su hija y evita que la maten, escapando así la loba/Rosaleen con el resto de la manada.

La figura de la madre de Rosaleen es la de protectora: a lo largo de la versión cinematográfica vemos cómo constantemente protege a su hija, ya sea del joven que la corteja o del hecho de que quiera crecer e ir al bosque. Vemos así el contraste con los cuentos de hadas populares en donde la madre está ausente y/o es convertida en la madrastra para evitar traumas en los niños victorianos; es quien constantemente lucha contra la hija, ya sea por amor o por poder.

El crucifijo es el mayor símbolo de la fe cristiana; representa el sacrificio, el amor y la redención de Jesucristo. En la película podemos ver muchas referencias al cristianismo: el funeral de la hermana, la celebración de la misa, los anillos de matrimonio de la abuela y de los padres de Rosaleen, la boda del joven aristócrata, la *Biblia* que es usada como escudo por la abuela cuando aparece el lobo, el hecho de que se persiguen al escuchar a los lobos, la imagen del Diablo, etcétera.

Lo irónico de la historia es que, a pesar de tener una imaginería cristiana, Rosaleen es completamente diferente a la gente de su pueblo, no es sumisa, cree en las historias paganas de la abuela, es sumamente sexual e inquieta, no teme platicar con extraños y mucho menos desnudarse frente a ellos para salvarse así de su terrible destino. Así, al final de la película, vemos que en el relato principal donde Rosaleen sueña con estos cuentos, una manada de lobos se adentra en su casa, destrozando las muñecas, como símbolo de su ruptura con la infancia.

CONCLUSIONES.

Los cuentos de hadas sufrieron grandes modificaciones a lo largo de los años, siendo primero éstos lecciones para la vida diaria, después cuentos moralizantes para niños y finalmente un gran negocio para las casas editoriales y la industria fílmica. La influencia que los cuentos han tenido sobre los lectores es innegable. Desde sus primeras versiones, éstos representan los ritos, miedos, costumbres y tradiciones de la sociedad y sirven de igual manera para entretener y educarla.

El papel de la mujer como cuentista fue clave para el desarrollo de este género, ya que eran ellas quienes contaban los cuentos en los salones literarios de París, configurando así el movimiento de las *conteuses*, y predominaron en la producción de reescribirlos y adaptarlos a las costumbres de la Francia del siglo XVIII. A pesar de que los *contes de fées* fueron escritos por mujeres y se les reconoció como autoras, se modificaron los roles de género para así poder establecer las características de los personajes femeninos: sumisos, pasivos, dependientes.

Estas características las encontramos en los cuentos de Charles Perrault y los hermanos Jakob y Wilhelm Grimm, cuyas heroínas son personajes pasivos que esperan ser rescatados de la muerte, de embrujos o de la mazmorra más alta del castillo⁵⁶. Perrault modificó los cuentos al censurar la vulgaridad y crueldad para así evitarles emociones fuertes a sus lectores aristócratas y poder establecer el papel de la mujer de la época al proyectarla siempre como una joven hermosa que no tiene el control de su destino. En el

⁵⁶ Aunque los hermanos Grimm en el cuento de "La Bella Durmiente", a diferencia de Perrault, le otorgan a la princesa el don de la inteligencia.

caso de los Grimm, ellos también modificaron sus cuentos para hacerlos aptos para una audiencia de niños, haciéndolos menos traumáticos para sus pequeños lectores.

El cuento de “Caperucita Roja” ha cambiado drásticamente desde sus comienzos. En sus primeras versiones éste presenta a una niña completamente independiente que no le teme al bosque y a las criaturas que puedan encontrarse ahí; tampoco le teme a la muerte y puede enfrentar los peligros y salir bien librada de ellos. Después, con Perrault, surge una transformación en este personaje, la determinación e inteligencia son cambiadas por belleza e ingenuidad, su salvación por su muerte y su maduración sexual por una capa roja. Para los Grimm, Caperuza sigue siendo la niña hermosa de Perrault, su ingenuidad es cambiada por una falta total de carácter, su sexualidad es reprimida completamente, pero le otorgan la oportunidad de vivir y aprender de sus errores.

Angela Carter logra presentarnos en *The Bloody Chamber and Other Stories* una nueva y contundente versión de estos clásicos de la infancia, así entonces, podemos ver heroínas que no necesitan más que de su astucia para salir bien libradas de todos las trabas que pudieran presentárseles, como villanos, asesinos, madrastras, etcétera. En “The Company of Wolves”, Caperuza retoma esa fuerza y valor que permanecieron dormidos por siglos, convirtiéndose en una heroína más fuerte y más sexual. En esta versión Caperucita no es ingenua, ni teme al bosque ni a los lobos, al contrario, es desafiante y segura de sí misma; sabe que por medio de su inteligencia, su determinación y su belleza puede lograr lo que quiera de quien quiera.

No sólo en la versión escrita se nos muestra a esta heroína contemporánea; en la versión cinematográfica del cuento, Angela Carter junto con el director Jordan logran presentarnos a una niña que es capaz de manipular al pueblo entero y al enemigo para

evitar su muerte. Vemos también que explora su sexualidad, no en una firma negativa, sino con actitudes ingenuas al principio para después utilizarla para su renacer en el encuentro con su naturaleza.

Sin embargo, en la versión escrita y en la cinematográfica, existen dos finales diferentes. En el cuento, la heroína ha domesticado al lobo al tener relaciones sexuales con él, pero permanece en su estado humano y se queda con el lobo en casa de la abuela sin que nadie los moleste, como un matrimonio no muy convencional. En la versión cinematográfica, Rosaleen se convierte en lobo y al ver que el pueblo entero se enfrenta a ella y a su amado, escapa hacia el bosque, al lugar donde pertenecen las criaturas de la noche.

Así vemos, pues, dos mensajes diferentes, en la primera versión vemos la construcción de una existencia propia y la permanencia de la heroína en el mundo civilizado; vive en una casa, con una criatura, que ahora está domesticada, pero sigue siendo un animal, y no teme al “que dirán” de la sociedad. Ha hecho suya la casa de su abuela. En la segunda versión, vemos como Rosaleen tiene que escapar de esta sociedad represora e internarse en el bosque con los de su “nueva” especie para poder continuar con su vida sin ataduras ni complejos. La ironía aquí es que, en teoría, Caperucita/Rosaleen adquiere su sexualidad y logra la madurez que necesita, pero en el cuento ella reta a la sociedad al permanecer dentro de ella, y en la película, ella escapa de la sociedad que no la comprende para poder así vivir en libertad en el bosque.

Sin importar si es el cuento o el film, Carter presenta a su heroína como un personaje fuerte, desafiante, inteligente y maduro quien al final, se quede en la sociedad o no, logra descubrir y explotar esa sexualidad reprimida en las versiones moralizantes de Perrault y

de los hermanos Grimm, retomando así la versión oral en donde la niña tenía la oportunidad de escoger los alfileres o las agujas y en donde, gracias a su astucia, se salva del trágico final que parece tener al encontrarse con el lobo.

La colección entera de *The Bloody Chamber and other Stories* tiene una riqueza de lenguaje extraordinaria, la cual la hace sumamente atractiva para el lector. En el cuento "The Company of Wolves", Carter presenta a sus personajes con un sinfín de sinónimos y adjetivos atrayentes al lector. A la hora de describir el escenario en donde la historia tomará lugar, vemos cómo el bosque se convierte en algo más que en árboles, arbustos y animales que merodean el lugar; se convierte en un espacio en donde los peligros cotidianos, como encontrarse a un lobo, se hace una experiencia mágica que nos aleccionará sobre la vida.

Si analizamos la descripción del hombre lobo, encontramos características tanto positivas como negativas en él, y no sólo vemos un lado de éste. Se nos otorga la oportunidad de ser objetivos a la hora de juzgar las acciones del licántropo. En cuanto a su heroína, Carter nos la presenta con sus virtudes y defectos, claro que estos "defectos" corresponden a la ética moral del siglo XVIII, y vemos cómo Angela Carter convierte éstos en "virtudes", jugando con la idea que el lector tiene de lo "bueno" o "malo" dentro del personaje. El estilo narrativo de Carter es elegante, a pesar de hablar sobre temas como la violencia, la sexualidad y el asesinato, no encontramos descripciones grotescas ni pornográficas, sino descripciones sutiles e impactantes.

BIBLIOGRAFÍA.

- ❖ Bibliografía de Angela Carter. 2008. <http://www.kirjasto.sci.fi/acarter.htm>
- ❖ Bibliografía de Charlotte Perking Gillman. 2003.
http://es.wikipedia.org/wiki/Charlotte_Perkins_Gilman
- ❖ Bibliografía de Jakob Grimm. 2008. <http://www.kirjasto.sci.fi/jgrimm.htm>
- ❖ Bibliografía de Mademoiselle L'Héritier. 2009.
<http://www.siefar.org/DictionnaireSIEFAR/SFLheritier.html>
- ❖ Bibliografía de Wilhelm Grimm. 2008. <http://www.kirjasto.sci.fi/wgrimm.htm>
- ❖ BROOKE, Patricia. *Lyons and Tigers and Wolves – Oh My! Revisionary Fairy Tales in the Work of Angela Carter*. Critical Survey, Volume 16, Number 1. 2004. 87-86.
- ❖ BURKE, Edmund. "A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful". *The Oxford Anthology of English Literature Vol. I*. EUA. Oxford University Press. 1973. 2145
- ❖ CARTER, Angela. *Ashputtle or The Mother's Ghost*. 2007.
<http://www.isd12.org/chs/LitText/Ashputtle1.htm>
- ❖ CARTER, Angela. *The Bloody Chamber and Other Stories "The Company of Wolves"*. Londres. Vintage. 1995. 110-118.
- ❖ CARTER, Angela. *The Second Virago Book of Fairy Tales*. Londres. Virago Press. 1993.
- ❖ CHAPA, Martha. *El arte gótico*. 2009.
<http://www.artehistoria.jcyl.es/historia/contextos/1360.htm>.

- ❖ CHAUCER, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. "The Wife of Bath". 2001.
<http://web.archive.org/web/20020805122834/http://www.litrix.com/canterby/cante030.htm>
- ❖ ESTEBANEZ, Demetrio. *Diccionario de Términos Literarios*. Madrid. Alianza Editorial. 1996.
- ❖ GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: la Literatura en Segundo Grado*. Trad. Celia Fernández. Madrid. Taurus. 1989.
- ❖ KAISER, Mary. *Fairy Tale as Sexual Allegory: Intersexuality in Angela Carter's The Bloody Chamber*. Review of Contemporary Fiction. 30-36 pp.
- ❖ LUMENELLO, Susan. "Snow White, Little Red Riding Hood, and Friends: Probing the Grimm Brother's Fairy Tales". En *Alumni Quarterly Colloquy*. The Graduate School of Arts and Sciences. EUA. Harvard University, Cambridge. 2005. 2-3, 8-9.
- ❖ PERRAULT, Charles. Biblioteca Digital Ciudad Seva. "Los deseos ridículos". 27 de agosto de 2007.
<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/fran/perrault/deseos.htm>
- ❖ PERRAULT, Charles. *Piel de Asno*. Biblioteca Digital Ciudad Seva. 27 de agosto de 2007. <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/fran/perrault/pielasno.htm>
- ❖ PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México. Siglo XXI, coedición con Facultad de Filosofía y Letras. 1998. 79-81.
- ❖ PINEDA García, Yoshia Zemlia. "The Lady of the House of Love". *La reinención de la Bella Durmiente*. México: UNAM, 2004.

- ❖ RAMÓN Díaz, Ma. Del Carmen. "Las hadas modernas en el cuento clásico francés escrito por mujeres: ¿personaje o autor?". *Thélème*, Revista Complutense de Estudios Franceses. 2001. España. 95-107.
<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/11399368/articulos/THEL0101110095A>.
[PDF](#)
- ❖ ROEMER, Danielle M., Bacchilega, Cristina. *Angela Carter and the Fairy Tale*. EUA. Wayne State University Press. 1998.
- ❖ SPENCER, Edmund. "The Faerie Queene". *The Oxford Anthology of English Literature Vol. I*. EUA. Oxford University Press. 1973. 673-674.
- ❖ STEVENS, David. *The Gothic Tradition*. UK. Cambridge University Press. 2000.
- ❖ SurLaLune. The Annotated Little Red Riding Hood. Junio 2007.
<http://www.surlalunefairytales.com/ridinghood/>
- ❖ THOMPSON, Aarne. *Little Red Riding Hood and Other Tales*. Diciembre de 2009.
<http://www.pitt.edu/~dash/type0333.html>
- ❖ VARA, Maria, "Plundering the Fairy Tale and the Gothic in Patricia Highsmith's Little Tales of Misogyny". *Colloque "Rewriting / Reprising - La reprise en littérature"*. Lyon, France. Octubre 2006. 13-14. http://archives.univ-lyon2.fr/247/1/vara_01.htm
- ❖ VARMA, Devendra P. *The Gothic Flame. Being a History*. EUA. The Scarecrow Press, Inc. Metuchen. 1987.

- ❖ WINDLING, Terri. *The Path of Needles or Pins: Little Red Riding Hood*. EUA Realms of Fantasy Magazine. 2004. <http://www.endicott-studio.com/rdrm/rrPathNeedles.html>.
- ❖ ZIPES, Jack. *When Dreams Came True*. Capítulo Uno “Spells of Enchantment: An Overview of the History of Fairy Tales”; Capítulo Dos “The Rise of the French Fairy Tale and the Decline of France”; Capítulo Cuatro “Once There Were Two Brothers Named Grimm”; Capítulo Seis “The Flowering of the Fairy Tale in Victorian England”. Nueva York y Londres. Routledge. 1999. 1-48, 61-79, 111-133.