

ISSN 1850-0161

Gamma

Año XXIII, Número 49, 2012



*Revista de la Escuela de Letras
Facultad de Filosofía y Letras - Universidad del Salvador
Ciudad Autónoma de Buenos Aires*

Gamma
Anual

Fundadora-Directora

Alicia Lidia Sisca

Editora

Marcela Crespo Buiturón

Secretaria de Redacción

Marina Guidotti

Coordinadora de Corrección

Natalia Crespo

Correctores Asistentes

Sebastián Ampudia, Natalia Camodeca, María Soledad Herrera,
Matías Lemo, Ingrid Terrile y Gabriel Tripodi

Composición y Diseño

Bárbara Coladangelo

La **revista** *Gamma* es un espacio de publicación de artículos, ensayos, narraciones, poesía, entrevistas, reseñas y noticias pertenecientes al campo de la Literatura y la Lingüística, en particular, y a los dominios culturales, en general, con anclaje en el ámbito académico. La periodicidad de la revista es de un número por año. Se publica en papel y de manera virtual simultáneamente. Su objeto es proveer un espacio para la promoción y difusión de la investigación literaria y lingüística, la escritura creativa y otras actividades vinculadas con el mundo de las letras.

La **correspondencia editorial** debe dirigirse a la Editora, Marcela Crespo Buiturón. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Tel. 54-11-4372-4261. **Correo electrónico:** marcela.crespo@usal.edu.ar

La **correspondencia sobre canje y los pedidos de suscripción** deben dirigirse a *Gamma*. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad del Salvador. Lavalle 1878 (C1051ABB), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. **Correo electrónico:** revista.gamma@usal.edu.ar

Cláusula de Garantía: Las opiniones vertidas en los artículos de esta revista son exclusiva responsabilidad de los autores y no representan necesariamente el pensamiento del Consejo Editor. © 2011 Universidad del Salvador. ISSN 1850-0161. Todos los derechos reservados.

La reproducción está autorizada siempre que se cite la fuente. El nombre *Gamma* está registrado como marca. Inscripción en la Dirección Nacional de Derecho de Autor en trámite. Está acogida a la protección de las convenciones Internacional y Panamericana sobre los derechos de Autor. **Realización Gráfica:** Ediciones Universidad del Salvador EUS. Rodríguez Peña 714, 4º Piso, Tel. 54-11-4812-9344. Dirección de impresión: Maura Ooms.

Consejo Editorial

GRACIELA ALETTA DE SYLVAS - Universidad Nacional de Rosario

ANA BENDA - Universidad del Salvador

JORGE ALEJANDRO BRACAMONTE - Universidad Nacional de Córdoba / CONICET

ELISA CALABRESE - Universidad Nacional de Mar del Plata

BEATRIZ CURIA - Universidad del Salvador / CONICET

JUAN JOSÉ DELANEY - Universidad del Salvador

MARÍA ROSA LOJO - Universidad del Salvador / CONICET

RODOLFO MODERN - Academia Argentina de Letras

HEBE BEATRIZ MOLINA - Universidad Nacional de Cuyo / CONICET

ANTONIO REQUENI - Academia Argentina de Letras

EDUARDO SINNOTT - Universidad del Salvador

ENRIQUE SOLINAS - Universidad Católica Argentina

ANA MARÍA ZUBIETA - Universidad de Buenos Aires

Comité de Referato Internacional

MANUEL AZNAR SOLER - Universitat Autònoma de Barcelona (España)

LISANA BERTUSSI - Universidad de Caxias do Sul (Brasil)

CAMILLA CATTARULLA - Università degli Studi Roma Tre (Italia)

GREGORY DAWES - North Carolina State University (Estados Unidos)

MALVA FILER - Brooklyn College (Estados Unidos)

DAVID WILLIAM FOSTER - Arizona State University (Estados Unidos)

ROSA MARÍA GRILLO - Universidad de Salerno (Italia)

KARL KOHUT - Universidad de Eichstätt (Alemania)

JAVIER DE NAVASCUÉS - Universidad de Navarra (España)

SILVIA SAUTER - Kansas State University (Estados Unidos)

CYNTHIA THOMPSON - Arizona State University (Estados Unidos)

ARNALDO TOLEDO CHUCHUNDEGUI - Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas (Cuba)

Consejo de Redacción

HAYDÉE ISABEL NIETO - Directora de Publicaciones Científicas

MAURA OOMS - Jefa del Departamento Editorial

LILIANA LAURA REGA - Directora de la RedBUS

Agradecemos la colaboración de María de los Milagros Balduzzi, Rodrigo Calo, Enzo Cárcano, Bernarda Francesconi, Paula Gutiérrez, María Elena Lenscak, Ana Luna, Carlina Mergotti, Daiana Molinari, Jessica Roberts, Marilina A. Romero, Diana Paola Scoreanzi.

Gamma está incluida en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal, LATINDEX (Nivel 1); en la Lista de Información Global sobre Lingüística Hispánica, INFOLING; en la Hemeroteca de la BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES y en el PORTAL DEL HISPANISMO.

Puede consultarse el formato en línea en el PORTAL DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS DE LA UNIVERSIDAD DEL SALVADOR (P3-USAL): <http://p3.usal.edu.ar/index.php>

Gramma

Año XXIII, Número 49, 2012

ÍNDICE

INVESTIGACIÓN

- CRISTINA PIÑA (ARGENTINA). *Angela Carter y la Reescritura del Cuento de Hadas: Transgresión, Hibridación Genérica y Humor* 10
- NATALIA CRESPO (ESTADOS UNIDOS). *Reinaldo Arenas Reescribe Cecilia Valdés* 28
- LISANA BERTUSSI (BRASIL). *En las Líneas y Entrelíneas, La Pampa en la Poesía de Borges: Un Viaje que Vale la Pena* 51
- FERNANDA ELISA BRAVO HERRERA (ARGENTINA). *Expansión Colonial y Política Nacionalista de la Emigración Italiana en la Argentina* 77
- GIANLUCA SCHIAVO (ITALIA). *No Violencia y Lucha de Liberación: la Representación Literaria de la Resistencia Italiana* 99
- DANIEL DEL PERCIO (ARGENTINA). *La Eternidad bajo la Sombra de una Abeja: El Tiempo del Hacedor en «El Milagro Secreto» de J. L. Borges* 121
- MARÍA LYDIA POLOTTO SABATÉ (ARGENTINA). *La Ciudad de los Senderos Que Se Bifurcan. Coincidencia en la Construcción de los Espacios Oníricos: «El Inmortal», de Jorge Luis Borges y «Kubla Khan», de Samuel Taylor Coleridge* 140

ESTUDIOS SOBRE EL LENGUAJE

COLUMNAS

- OSCAR CONDE (ARGENTINA). *Del Habla Popular: La Polisemia y la Sinonimia: Dos Características Argólicas* 154
- JULIÁN MARTÍNEZ VÁZQUEZ (ARGENTINA). *El Objeto Directo Preposicional en Español: Una Explicación para ELE* 161

ARTÍCULOS

- NEIVA MARIA TEBALDI GOMES (BRASIL). *La Enseñanza de Lengua(s) bajo la Perspectiva de la Práctica Social del Lenguaje* 167

GABRIEL TRIPODI (ARGENTINA). *Problemas y Estrategias de la Traducción Poética: un Posible Diálogo sobre la Obra de Sylvia Plath* 183

ANTICIPOS DE LIBROS

ALICIA KOZAMEH (ESTADOS UNIDOS). *Eni Furtado No Ha Dejado de Correr* 198

OSCAR CONDE (ARGENTINA). *Prosodia* 213

CREACIÓN

DOLORES ETCHECOPAR (ARGENTINA). *La Edad del Bosque* 216

GLORIA O. J. MARTÍNEZ (ARGENTINA). *Esas Tardes* 218

RENATO SUTTANA (BRASIL). *Una Canción para Buenos Aires* 220

LILIANA REGA (ARGENTINA). *In Memoriam. Feracidad del Lenguaje* 222

KENNETH JORDAN NÚÑEZ (ESPAÑA). *Carta desde Estocolmo* 223

LEONEL KODNIA (ARGENTINA). *Se Pregunta Alonso Quijano* 225

NOEMÍ ULLA (ARGENTINA). *La Bella Florentina* 226

PATRICIA SUÁREZ (ARGENTINA). *Mil Novecientos Setenta y Ocho* 232

FERNANDO SORRENTINO (ARGENTINA). *La Biblioteca de Mabel* 238

JUAN JOSÉ DELANEY (ARGENTINA). *Papeles del Desierto* 246

ALAN MAURICIO SCHENONE (ARGENTINA). *Soy Uno Más de Ellos y Menos Uno en Casa* 252

MEMORIA DEL «CICLO DE ENCUENTROS CON ESCRITORES»

QUINTO ENCUENTRO: «*La Ciudad Criminal: Poéticas de la Marginalidad Urbana*» 258

MARCELA CRESPO BUITURÓN (ARGENTINA). *Marginalidad: Un Espacio de Diálogo entre la Literatura y las Ciencias Sociales* 258

ÁLVARO ABÓS (ARGENTINA). *Kriminal Tango (Fragmentos)* 262

SERGIO OLGUÍN (ARGENTINA). *Oscuro Monótona Sangre (Fragmentos)* 266

SERGIO TONKONOFF (ARGENTINA). *Homo Violens. El Criminal Monstruoso según Georges Bataille* 269

SEXTO ENCUENTRO: «*Velas y Balas; Rubias y Cumbias: Inflexiones de una Escritura Corrosiva*» 277

SONIA JOSTIC (ARGENTINA). *Cuando la Ficción del Margen No es una Ficción al Margen* 277

| | |
|---|-----|
| GABRIELA CABEZÓN CÁMARA (ARGENTINA). <i>La Virgen Cabeza (Fragmentos)</i> | 282 |
| LEONARDO OYOLA (ARGENTINA). <i>Kryptonita (Fragmentos)</i> | 285 |

MISCELÁNEA

| | |
|--|-----|
| DANIEL ALEJANDRO CAPANO (ARGENTINA). <i>Los Sabores de la Literatura: Un Recorrido Culinario</i> | 292 |
| OLGA ELENA FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS (ARGENTINA). <i>Apuntes sobre el «Otro» y el «Nosotros» en la Poesía Y la Danza Rioplatenses. De las Invasiones Inglesas a la Gesta Independentista</i> | 313 |

ENTREVISTA

| | |
|--|-----|
| AUGUSTO MUNARO (ARGENTINA). <i>El Secreto Mejor Guardado. Entrevista a Enrique Butti</i> | 334 |
|--|-----|

RESEÑAS

| | |
|--|-----|
| VIRGINIA CANO (ARGENTINA). <i>Injuria o la Escatología Erótica de los Cuerpos</i> | 348 |
| JORGE PAOLANTONIO (ARGENTINA). <i>Tierra Sur, de Liliana Rega</i> | 351 |
| NURIA GÓMEZ BELART (ARGENTINA). <i>Hernán Luzuriaga, Algún Día Despertarás</i> | 356 |
| ENZO CÁRCANO (ARGENTINA). <i>Alicia María Zorrilla, Normativa Lingüística Española y Corrección de Textos</i> | 365 |
| NATALIA CAMODECA (ARGENTINA). <i>Beatriz Curia, El Primer Novelista Argentino. Miguel Cané (Padre) 1812-1863</i> | 369 |
| DANIELA CECILIA SERBER (ARGENTINA). <i>Crónica de una Quimera</i> | 375 |
| MATÍAS LEMO (ARGENTINA). <i>En Busca de un Campo Cultural Propio</i> | 379 |
| DANIEL ALEJANDRO CAPANO (ARGENTINA). <i>Noemí Ulla, Anche Pensare É un Gioco e Altri Racconti</i> | 385 |

TRABAJOS DE CÁTEDRA

| | |
|---|-----|
| MARIANO CAROU (ARGENTINA). <i>Tudo Isto É Fado. El Fado Lisboeta Y Su Relación con la Lírica Galaicoportuguesa</i> | 394 |
| MARÍA E. LENSČAK (ARGENTINA). <i>La Inutilidad del Sueño como Vía de Escape en Trescientos Millones de Roberto Arlt</i> | 411 |

AUTORES

| | |
|---|-----|
| NORMAS EDITORIALES PARA LA PRESENTACIÓN DE TRABAJOS | 437 |
|---|-----|

Investigación

ANGELA CARTER Y LA REESCRITURA DEL CUENTO DE HADAS: TRANSGRESIÓN, HIBRIDACIÓN GENÉRICA Y HUMOR

Cristina Piña*

NOTA DEL EDITOR

La autora indaga en este artículo en nuevas escrituras del cuento de hadas que transgreden el modelo tradicional, que presentaba figuras femeninas pasivas, en un cuidadoso análisis de la manifestación de subjetividades femeninas emergentes en la Posmodernidad.

Resumen: El presente artículo se propone demostrar el papel singularmente transgresor que desempeñó la escritora inglesa Angela Carter dentro de las escrituras deconstructivas y feministas del cuento de hadas que se han sucedido en la posmodernidad. En efecto, yendo más allá que los dos tipos de reescrituras practicadas sobre todo por el feminismo anglosajón de los años ochenta, que implican, por un lado, lo que he llamado *contraviolencia simbólica* y por el otro *problematización simbólica*, Carter se embarca en una *problematización del binarismo* que anida en cualquier enfoque seguro de sí y de poseer alguna forma de «verdad» sobre las mujeres, feminismo transgresor incluido.

Palabras Clave: cuento de hadas, deconstrucción, transgresión, posmodernidad.

Abstract: This article aims at showing the transgressive role English writer Angela Carter played among the postmodern feminist deconstructive rewritings of fairy tales. Carter went beyond the two types of rewriting practiced mainly by the Anglosaxon feminism of the '80s: what I have called, on the one hand, symbolic counter-violence and, on the other, symbolic unsettling. On the contrary, she tries to unsettle the type of binarism present in any dogmatic approach that believes it has reached some "truth" on women, transgressive feminism included.

Keywords: fairy tale, deconstruction, transgression, postmodernism.

*Poeta, crítica literaria, traductora y profesora universitaria. Magíster en Pensamiento Contemporáneo; Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad del Salvador. Es Profesora Titular de Teoría y Crítica Literaria e Introducción a la Literatura, en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Correo electrónico: cpinaorama@gmail.com

Fecha de recepción: 14-03-2012. Fecha de aceptación: 05-04-2012.

Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 10-27.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

Yo amo a las hadas porque bailan enloquecidas en cualquier claro del bosque, porque moran bajo los lagos, y son a veces bellas o grotescas, inquietantes o poderosas. Es acaso la única utopía femenina que nos pertenece, como ese tercer deseo que nadie se atreve a consumir.

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ MAGDA

Por poco que hayamos sondeado en la escritura de mujeres de las últimas décadas, creo que a cualquier lector atento le resulta por lo menos llamativo que, en la posmodernidad, numerosas narradoras y poetas se hayan vuelto insistentemente hacia el rico y entrañable mundo del cuento de hadas para reescribirlo desde una perspectiva feminista, es decir, poniendo de relieve y revirtiendo aquello que de mentalidad patriarcal y de imposición de un determinado «modelo de mujer» se puede percibir en el género.

Si bien infaliblemente tales reescrituras coinciden en su voluntad de transgredir el modelo restrictivo desde el punto de vista del género sexual —*gender*— presentado por el cuento maravilloso, personalmente discierno dos orientaciones ligeramente diferentes en ellas.

Por un lado, un grupo de escritoras se ha consagrado a hacer saltar, a partir de la deconstrucción de sus topoi¹, la función configuradora del imaginario femenino que ha cumplido el género. En ellas, por lo tanto, la reescritura del cuento maravilloso actúa como una suerte de contraviolencia simbólica, en tanto exhibe y contrarresta la violencia simbólica específica a la que éste sometió a las mujeres (Piña, 2001).

¿Pero en qué consiste, concretamente, esa violencia simbólica? Ante todo, en el sometimiento al mandato amoroso que caracteriza a todas las heroínas del cuento maravilloso y que determina una serie de rasgos cuya suma constituye el «modelo de mujer» al que me he referido. Tal sometimiento se manifiesta en su dependencia, para la realización individual, de la intervención del Príncipe, cuya irrupción esperan para que las rescate, ya del sueño o de la condición indigna en que la bruja-madrastra las ha sumido, ya del mandato —edípico diría yo, tomándome una licencia psicoanalítica— de un rey-padre celoso que las ha rodeado de obstáculos (llámense pruebas o torres) para evitar que dejen de ser doncellas.

¹ Utilizo el término en sentido derrideano (Derrida, 1979).

Dicha situación, en el plano de la estructura familiar, nos presenta, casi infaliblemente, a una madre ausente, sea por impotencia (la madre de Blancanieves, llena de buenas intenciones, pero incapaz de contrarrestar la furia del hada maléfica), sea porque está reemplazada por una madrastra que encarna el odio y la envidia de la mujer mayor ante la jovencita, y un padre presente pero negativo, sea porque su poder benéfico y su cariño hacia la hija están desvirtuados por su segunda mujer, «la madrastra» —es el caso del padre de Cenicienta—, sea porque su celoso vínculo con la princesa lo lleva, como decía antes, a rodearla de pruebas para impedir que llegue a ser de «otro».

Ante semejante panorama tan poco halagüeño, aparecen las hadas —madrinas o encarnadas en mágicos animales-ayudantes—, quienes asumirán el papel materno benéfico, encargándose de preparar a la protagonista para que el Príncipe pueda salvarla y la conduzca al matrimonio con sus felices perdicés... ya que no es otro el destino que se le concede a la mujer en nuestros entrañables cuentos de hadas.

Contra este horizonte exclusivamente matrimonial y esta pasividad femenina, se alzarán muchas escritoras de la posmodernidad² y, si bien cada una de ellas lo hace con un tono diferente —que va del humor a la denuncia, la reducción por el absurdo, la melancolía, etcétera—, en todas se discierne una idéntica finalidad de liberación de los estereotipos y de apertura, no ya a ese único y pasivo «modelo de mujer», sino a la multiplicidad de los destinos y los géneros sexuales.

Junto a este tipo de reescritura hay otro, donde el acento está puesto, más que en la deconstrucción de los estereotipos patriarcales presentes en el género, en el desarrollo de la *productividad significativa* de sus situaciones y personajes a partir de una explotación psicoanalítica de su significación. En estos casos, también se logra la reversión y la liberación respecto de los estereotipos, pero no ya por el camino de la denuncia y la inversión directas, sino por el de la *productividad* y la *complejización*. En tal sentido, este tipo de reescrituras, frente a la restricción y unilateralidad propias de la mentalidad patriarcal, actúa como una *problematicación simbólica* que, necesariamente, articula el humor con la reflexión seria, pues ahonda en la ambigüedad y el costado peligroso de lo que, para el

² Debido a los alcances del presente artículo, no puedo enumerar las características que considero determinantes de la narrativa posmoderna, pero se pueden consultar en: «Nuevas formas de narrar: el desfondamiento y la renovación de los parámetros narrativos en las últimas décadas del siglo xx y comienzos del xxx» (Piña, 2008, pp. 37-54).

universo de sentido del cuento maravilloso, eran estereotipos sofocantes pero, a la vez, seguros y tranquilizadores (Piña, 2001).

Es decir que, si nos atenemos a la operación de reescritura que las escritoras mujeres han realizado sobre el cuento de hadas en la posmodernidad, advertimos dos factores en apariencia contradictorios: la simultánea *valoración* y *rechazo* del género. En efecto, por un lado, la reaparición de este género, en la literatura escrita por mujeres de muy variados contextos culturales y nacionales, demuestra su fuerte presencia entre las mujeres y, por lo tanto, el especial valor que le conceden. Este elemento estaría confirmado en las opiniones vertidas por diversas estudiosas del cuento de hadas, entre las cuales destaco a Dolores Juliano (1992), Rosa María Rodríguez Magda (1994) y Cecilia Secreto (1997), quienes subrayan su validez para las lectoras y escritoras en razón del carácter liberador que históricamente tuvo el cuento de hadas para las mujeres, por ser el único género donde se les concedió un protagonismo que las otras formas literarias les negaban, así como en el señalamiento de Bruno Bettelheim (1979), en su señero estudio acerca de la importancia que tienen los cuentos con protagonista femenina para la maduración psicosexual de las niñas. Este es el aspecto que Rodríguez Magda, en el epígrafe que he elegido para mi trabajo, denomina *utopía femenina* y que con tanta sutileza ha analizado Cecilia Secreto en su artículo sobre el tema.

Sin embargo, a partir de la operación deconstructiva y complejizadora realizada por los dos tipos de lecturas feministas que he discernido, es innegable que, junto con este primer movimiento de valoración, se perfila la conciencia *gendered*³ de su secular función opresora (Piña, 2002, 2003a).

Este segundo factor es precisamente lo que da a las reescrituras feministas su carácter transgresor pionero, frente a las otras reescrituras de este género literario que se han dado en la posmodernidad, sobre todo en el ámbito del cine. Pensemos, si no, en los múltiples filmes que se han nutrido del cuento de hadas —desde *La guerra de las galaxias* (Lucas, 1977) hasta *Alien* (Scott, 1979) o *Corazón salvaje* (Lynch, 1990)— pero manteniendo intacto el estereotipo femenino de la princesa que pasivamente espera la llegada del Príncipe salvador, tras sufrir el castigo de la madrastra-bruja.

³ Prefiero utilizar el término en inglés en razón de la ambigüedad que entraña el término «género» en castellano cuando lo utilizamos en el campo de los estudios literarios, por su simultánea referencia al género literario y sexual.

CARTER Y SU CARNAVALIZACIÓN TRANSGRESORA DEL GÉNERO LITERARIO Y SEXUAL

My intention was not to do «versions» or [...] «adult» fairy tales, but to extract the latent content from the traditional stories. The stories could not have existed the way they are without Isak Dinesen, Djuna Barnes and Jane Bowles —especially Isak Dinesen, because in a way they are imitation of nineteenth-century stories, like hers.

ANGELA CARTER

[Mi intención no era hacer «versiones» o cuentos de hadas «adultos», sino extraer el contenido latente de los cuentos tradicionales. Los cuentos no podrían haber existido como son sin Isak Dinesen, Djuna Barnes y Jane Bowles, en especial Isak Dinesen, porque, en cierta forma, son imitaciones de cuentos del siglo XIX como los de ella (Traducción de la autora)].

Si he comenzado con una introducción de tipo general, antes de abordar concretamente la reescritura del cuento de hadas que realiza la brillante narradora inglesa tan tempranamente desaparecida y de tan capital incidencia en la literatura inglesa contemporánea, es porque en ella se dan, a la vez, las dos funciones de las reescrituras feministas que he delimitado en el apartado anterior, así como aspectos estrictamente personales, que paso a señalar.

Sin embargo, antes de introducirme específicamente en su personalísima manera de reescribir el cuento de hadas, me parece importante señalar que, a partir de su primera novela, *The Magic Toyshop* (1968), si algo caracterizó la obra de Angela Carter fue la reescritura de géneros populares y serios, la intertextualidad llevada al extremo y la hibridación de escrituras. En efecto, tanto como esta primera novela reescribe la narrativa gótica y la novela dickensiana, *The Passion of New Eve* (1992) y *Heroes and Villains* (2011) reescribirán la narrativa de ciencia ficción en convergencia con el *fantasy* —según la acertada definición que Rosemary Jackson (1986) da de él en su estudio canónico—, *Nights at the Circus* (Carter, 2006), el mundo del espectáculo de principios del siglo XX conjuntamente con *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift (1735) y la deslumbrante y final *Wise Children* (Carter, 1993), la obra shakespeariana casi en su totalidad.

Si bien en su novela de 1972, *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1982), la autora había tomado algunos elementos aislados del cuento de hadas y del cuento folclórico europeo para construir su mundo ficcional —además de elementos de la narrativa especulativa, en la que *fantasy* y ciencia ficción se articulan—, su estupendo volumen de relatos *The Bloody Chamber* (1988) representa una tarea de reescritura de dichos géneros sin precedentes, no sólo en el contexto de su propia obra sino en el campo de la escritura de mujeres.

En efecto, dentro del ámbito anglosajón, ya desde 1971 —fecha de publicación del libro de poemas *Transformations* de Anne Sexton (1971)— las escritoras habían tomado el cuento de hadas como ámbito privilegiado para denunciar las violencias simbólicas a las cuales la mentalidad patriarcal había sometido a la mujer. Y al hacerlo, simultáneamente habían realizado una condena más o menos explícita del género por su fundamental contribución a formar, a través de la figura de la Princesa o muchacha protagonista, una imagen de mujer pasiva, inepta para cualquier otra tarea que no fuera el matrimonio, sometida al deseo y al poder masculinos y restringida, en razón de su ignorancia y su falta de carácter, al ámbito doméstico. Pero que también —a través de la figura de la Madrastra-Bruja o las hermanastras— había dado cuerpo a su exacto reverso simétrico: la mujer perversa, fatua y capaz de todo en su afán por retener las prerrogativas de belleza y juventud que le garantizaban permanecer en la órbita del Príncipe-Rey, único «trofeo» deseable dentro de tal universo.

Ese carácter excepcional y suplementariamente transgresor de los relatos de Carter se puede percibir en la polémica recepción que tuvieron dentro del propio terreno del feminismo, donde diversas críticas, encabezadas por Patricia Duncker (1984) en su artículo pionero de la revista *Literature and History*, acusaron a la autora de hacerle el juego al machismo. En tal equívoco, cumplió un papel fundamental la hibridación que realiza Carter entre el cuento de hadas y una rica serie de elementos que paso a enumerar y que resultaron singularmente revulsivos para la mentalidad del momento: a) un enfoque de la sexualidad femenina según el canon de los textos pornográfico/obscenos del Marqués de Sade, por un lado, y de la novela gótica y de horror, por el otro; b) figuras provenientes del «lado oscuro» de la sensibilidad romántica, fundamentalmente las del vampiro, el autómatas, el aristócrata refinado y corrupto, etcétera; c) una escritura opulenta y lujosa, de estilo deliberada y recargadamente decimonónico —según lo señala la propia autora en el epígrafe que he elegido para esta sección del trabajo—; d) elementos propios del relato folclórico oral, así como su peculiarísimo humor; e) por fin,

una relectura del psicoanálisis freudiano-lacaniano polémica, por cierto, pero que al mismo tiempo reconoce el aporte invaluable e insoslayable de aquél.

Y esta serie de elementos —que en mi opinión y en la de muchos críticos y críticas actuales (Bristow & Broughton, 1997; Bacchilega & Roemer, 1998; Easton, 2000), es precisamente la que dota a sus textos de su prodigiosa productividad significativa, así como de su costado más deconstructivo y transgresor— no formaba parte de la «vulgata» del feminismo anglosajón del momento. Éste se hallaba en pie de guerra con el psicoanálisis, con el imaginario decimonónico en general, con lo que luego catalogaría de «heterosexismo» y con cualquier visión de la mujer que no fuera abierta y militantemente reivindicativa. Respecto de esto último, incluyo desde el horrorizado rechazo de la existencia de cualquier tipo de deseo perverso en las mujeres —típico de ciertas teóricas norteamericanas—, hasta los arrebatos místico-ecológicos del feminismo cultural⁴.

Para colmo de males y de equivocaciones de recepción, en 1979, además de *The Bloody Chamber* (1988), Angela Carter publicó *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History* (2001), un brillante y atípico ensayo donde analizaba crítica pero desprejuiciadamente el planteo de la sexualidad femenina en tres textos centrales del Marqués de Sade —*Justine* (1989), *Juliette* (2009) y *La filosofía en el tocador* (1990)—, ensayo que sus críticos y críticas leyeron —acertadamente— como *pendant* del libro de relatos, pero al que entendieron —erradamente— como una defensa casi machista de la pornografía, cuando, en rigor, es una perspicaz y osada reivindicación del rol activo que Sade le atribuye sobre todo a Juliette —arquetipo inverso al de la princesa tradicional del cuento de hadas— frente a la pasividad —equiparable a la de la tradicional Bella Durmiente— de la buenísima, zoncísima y desgraciadísima Justine.

Veamos, pues, como se articula la función deconstructiva que cumple su intertextualidad con los elementos antes señalados, así como el *sentido por lo menos doble* que adquiere dicha tarea en manos de Carter, en tanto es, simultáneamente, una crítica y una reivindicación del cuento de hadas, los «géneros menores» decimonónicos, el psicoanálisis, el cuento folclórico, el humor, la escritura literaria y el feminismo. Esto, en mi opinión, a la par que califica a la autora como más auténticamente feminista y posmoderna que sus críticas, la convierte en uno de los exponentes más deslumbrantes de una lógica rizomática y nómada en funcionamiento respecto de la imagen femenina, porque yendo mucho más allá de la mera denuncia de las *violencias simbólicas* del patriarcado y de la *problematización*

⁴ Pienso básicamente en el aporte de dos ensayistas estadounidenses: Mary Daly y Andrea Dworkin.

simbólica restringida a la seguridad que entrañan los estereotipos del cuento de hadas a las que me he referido en la sección anterior, se presenta como una *problematización del binarismo* que anida en cualquier enfoque seguro de sí y de poseer alguna forma de «verdad», feminismo transgresor incluido (Piña, 2003b).

Como por cuestiones de espacio es imposible hacer un relevamiento completo de todos los relatos —cuya riqueza de elementos resulta casi abrumadora— he seleccionado cuatro, «*The Bloody Chamber*» (1988, pp. 1-42); las dos reescrituras del cuento de Madame Leprince de Beaumont, «La bella y la bestia»: «*The Courtship of Mr. Lyon*» (1988, pp. 43-55) y «*The Tiger's Bride*» (1988, pp. 56-75); y «*Wolf-Alice*» (1988, pp. 140-149), pues en ellos aparece con singular plenitud y complejidad esa inédita operativa deconstructivo-reivindicativa.

«*The Bloody Chamber*», que se nos presenta como una sofisticada reescritura del «Barbazul» (1999) de Perrault, articula una sexualidad sádica desplegada en el entorno típicamente gótico de un castillo en el Mont Saint-Michel, por medio de una escritura que nos remite, simultáneamente, a la prosa de los decadentes franceses —Huysman, Barbey d'Aurevilly y Villiers de L'Isle Adam son referencias obligadas—, al imaginario de los escritores libertinos del siglo XVIII y a *La condesa sangrienta* (1996) de la surrealista Valentine Penrose. En semejante entorno de sensualidad exacerbada, la autora se las arregla para dotar a los espejos que pueblan el escenario de un sentido lacaniano de promoción de la subjetividad en relación con la protagonista, quien, además de mantenerse hasta el final como un sujeto-en-proceso en sentido kristeviano, se relaciona intertextualmente con las jóvenes decapitadas durante la Revolución Francesa, la Isolda del *Tristán e Isolda* de Wagner (2001) y la Floria Tosca de *Tosca* de Puccini (2012). Además, en un auténtico *tour de force*, la narradora presenta el heroico rescate de la protagonista por parte de su adorable madre-amazona —digno, por su tono, de uno de los grandes momentos de Alejandro Dumas padre— valiéndose de un humor desbordante que, a la vez, reafirma e ironiza la reivindicación feminista encarnada en aquella, llevando así al paroxismo los toques de humor diseminados en este texto singularmente oscuro por su contenido y su despliegue de la pulsión de muerte. Por fin, la ambivalencia del personaje de Jean-Yves, el afinador de pianos ciego y posterior compañero de la muchacha, así como el estatuto indecible —ni jovencita ni mujer— de ésta y su actitud de duda moral respecto de la experiencia con el marqués, descolocan cualquier certidumbre acerca de la evaluación de la sexualidad femenina y masculina que nos ofrece el texto, forzando al lector a producir su propio sentido.

Asimismo, para complicar todavía más el carácter rizomático del texto, a la intertextualidad con el conjunto de discursos que he señalado, «*The Bloody Chamber*» suma un refinado juego interdiscursivo cargado de sentidos contradictorios tanto con la música —de Wagner a Debussy y Bach— como con los demás relatos del libro. Porque el marqués Barbazul nos remite, a la vez, a la Bestia de «*The Courtship of Mr. Lyon*» y de «*The Tiger's Bride*» —que son bien distintas entre sí como veremos seguidamente— y al padre de Bella en «*The Tiger's Bride*», tanto como el castillo y la segunda esposa del marqués, la transilvana Carmilla⁵, evocan el ámbito de «*The Lady of the House of Love*» (1988, pp. 150-175) y la condición de vampiresa de su protagonista, como la de vampiro del duque de «*Wolf-Alice*». Acerca de este último relato —del que me ocuparé al final pues se trata del que cierra el libro, reuniendo, en consecuencia, una singular cantidad de elementos presentes en los otros cuentos— cabe señalar que en él se registra una similar funcionalidad lacaniana de los espejos.

En el caso de «*The Courtship of Mr. Lyon*» y «*The Tiger's Bride*», considero que el interés que, de por sí, tienen ambas reescrituras, resulta todavía mayor por el hecho de que «La bella y la bestia», el cuento de hadas que Carter toma como hipotexto y a cuya deconstrucción procede, fue, a su vez, escrito por una mujer —Madame Leprince de Beaumont— en el siglo XVIII, sólo que impulsada por una voluntad moralizante y socializadora exactamente contraria a la que inspiró a su émula del siglo XX. En efecto, la intención de la cuentista francesa —que escribió sus *Magasins* como parte de su tarea docente de gobernanta en Inglaterra, según lo señala Elizabeth Lemirre, autora del prefacio a la edición de los relatos de Madame Leprince de Beaumont (1995) que manejo— era imponer entre sus jóvenes lectoras un modelo femenino acorde con la visión de la mujer de la época, a la cual podemos, sin ambages, calificar de abiertamente patriarcal.

En efecto, si nos detenemos mínimamente en la ideología subyacente a su hermoso relato, advertimos que la aventura de Bella entraña, además del encomio de la abnegación, la generosidad, la compasión y la modestia femeninas, el sometimiento al varón —sea éste el padre o el marido—, la valoración de la racionalidad y los valores espirituales y afectivos por encima de todo lo relacionado con el cuerpo y el placer, y la aceptación del matrimonio por «conveniencia» favorecido en la época para las jóvenes pertenecientes a la burguesía, lo cual casi infaliblemente implicaba casarse con un hombre físicamente desagradable y

⁵ Remito al excelente trabajo que sobre este cuento en particular realizó Jaime Rest (1975), así como al centrado en los vampiros en general (1978).

mayor, pero de solventes medios económicos y, si fuera posible, perteneciente a una clase superior (la poetizada y aristocrática «Bestia» del cuento), según lo explica magistralmente Jack Zipes (1991) en su libro sobre el cuento de hadas. En tal sentido, el diálogo deconstructivo que Carter establece con el relato dieciochesco adquiere, retrospectivamente, el carácter de un acto de justicia poética, en tanto se propone abrir la puerta del dorado gabinete burgués de represión y abnegación que Madame Leprince de Beaumont forjó con sus bellas e inolvidables palabras, para que las lectoras del siglo XX reconozcan y disfruten su «diferencia» femenina, sin tener que sofocarla o inmolarse en el altar de la mentalidad patriarcal.

Pero este acto de justicia poética, en mi opinión, no sólo está dirigido contra Madame Leprince de Beaumont, en su carácter de representante privilegiada del patriarcalismo ilustrado —si bien la autora, en rigor, era sólo una hija ideológica de su época y hasta con ideas sociales más avanzadas que la autora de la primera versión de *La bella y la bestia*, Madame de Villeneuve (2008) quien en su novela publicada en 1740, es decir dieciséis años antes, incluso pone en discusión la posibilidad de que una burguesa como Bella se case con un aristócrata como la Bestia—, sino que también pone en entredicho la tradicional lectura psicoanalítica de Bruno Bettelheim, quien interpreta el cuento como una figuración simbólica de la superación de la visión infantil represiva y por lo tanto «animal» del sexo, en función del traslado del amor edípico de Bella al nuevo objeto de su deseo —la Bestia—, que al verse así iluminado por el amor «eterno» —son palabras de Bettelheim (1979)— puede convertirse en el príncipe amado y el futuro marido (p. 392).

Además de lo señalado y como manifestación suplementaria del espíritu lúdico de Carter, los dos cuentos que reescriben el relato francés funcionan como *doppelgänger*, en tanto que mientras el primero aparentemente sigue casi punto por punto el trayecto ideológico del cuento de Madame Leprince de Beaumont, terminando en un feliz matrimonio burgués entre «*Mr and Mrs. Lyon*», el segundo se precipita en la inquietante zona de metamorfosis y subversiones característica de su escritura.

En relación con esto, si bien coincido en general con la minuciosa y erudita lectura que Anny Crunelle-Vanrigh (1998) ha hecho de ellos en su artículo del número consagrado a Carter de la revista *Marvels and Tales*, creo que la ensayista no ha subrayado lo suficiente en «*The Courtship of Mr. Lyon*» uno de los rasgos para mí más atractivos de esta autora: su reconocimiento irónico de hasta qué punto sigue operando en las mujeres de nuestro siglo, por feministas que seamos, la

tramposa «magia» de los mandatos tradicionales del amor-abnegación, la negación del cuerpo en función de la idealización espiritualista y las «felices perdicés» del matrimonio tradicional. En efecto, desde mi punto de vista —y a diferencia de la intención que les atribuye Crunelle-Vanrigh—, las sutiles desviaciones que Carter incorpora en su primera reescritura fidelísima de «La bella y la bestia», y las cuales incluyen desde los anacronismos que traen la situación al siglo xx —el automóvil del padre de Bella, el teléfono, el taxi, las veladas de ópera, teatro y vida nocturna londinense—, hasta la transformación de la protagonista en una típica chiquilina malcriada y coqueta de nuestros días, tienden a acercar el texto a las lectoras adultas contemporáneas, logrando así que surja esa zona de romanticismo y sometimiento a la mentalidad patriarcal alentada en nuestro imaginario por los cuentos de hadas que alimentaron nuestra infancia. Y, una vez que ha conseguido que opere dicha seducción, introduce el sutil pero implacable anticlímax de la transformación final del protagonista. Porque la Bestia no se convierte en el «príncipe más hermoso que la luz del sol» (1995, p. 249) del que nos hablaba Madame Leprince de Beaumont sino en: «*man, a man with an unkempt mane of hair and, how strange, a broken nose, such as the noses of retired boxers, that gave him a distant, heroic resemblance to the handsomest of all the beasts*» (Carter, 1988, pp. 54-55)⁶ [un hombre, un hombre con una desgreñada mata de pelo y, ¡qué extraño!, una nariz rota como la de los boxeadores retirados que le otorgaba un parecido distante, heroico con la más hermosa de todas las bestias (Carter, 1991, p. 67)].

En la significativa descripción, cabe destacar, además del símil escasamente atractivo con el boxeador, la jerarquía que, frente a lo humano, mantiene la figura del león, en una ruptura que, además de revertir irónicamente y por medio de un auténtico «*cross* en la mandíbula» los sentimientos que logró despertar en las lectoras, abre la puerta para la transgresión flagrante que implica el cuento siguiente, «*The Tiger's Bride*», apoteosis y encomio de la animalidad.

En efecto, cuando llegamos a este relato todas las oposiciones binarias y jerárquicas que todavía parecían mantenerse en pie en la reescritura anterior caen y vemos derrumbarse uno tras otro los diferentes elementos que sostenían la estructura lógico-ideológica del cuento dieciochesco. Ante todo, el padre amante y cariñoso ha pasado a ser un «*fleckless sprig of the Russian nobility that she [la madre] soon died of his gaming, his whoring*» (Carter, 1988, p. 57), [«deleznable vástago de la nobleza rusa cuya pasión por el juego y por las putas» (Carter, 1991, p. 72)], motivo

⁶ Todas las traducciones de los cuentos de *The Bloody Chamber* corresponden a la excelente versión de Matilde Horne publicada por Minotauro.

por el cual pierde a Bella «*to the Beast at cards*» (Carter, 1988, p. 56), [«a los naipes con la Bestia» (Carter, 1991, pág 71)], como dice la primera frase del cuento, y que valora a su hija «*at no more than a king's ransom*» (Carter, 1988, p. 59). [«no más que el botín de un rey» (Carter, 1991, p. 74)]. En segundo término, la Bestia ha dejado de ser el «monstruo» informe de Leprince de Beaumont o siquiera el gallardo león del cuento anterior para ser una extraña figura con la máscara de un rostro humano pintado, peluca y ropas de caballero, «*a carnival figure made of papier mâché and crêpe hair*» (Carter, 1988, p. 59), [«una figura de carnaval hecha de *papier mâché* y pelo *crêpón*» (p. 74)] quien, además, lejos de solicitarle que se case con él, sólo desea verla una vez desnuda. Bella, por fin, ajena a toda abnegación y modestia, es una muchacha dura, orgullosa, perfectamente al tanto de la sexualidad —si bien virgen—, consciente de que la mentalidad patriarcal de la época le niega, por ser mujer, el alma y la racionalidad, y de que, en esa sociedad machista, es una mera mercancía condenada a la misma vida imitativa y vacua de la autómatas idéntica a sí misma que la Bestia le ha puesto para acompañarla.

En este entorno de total subversión de los estereotipos, el encuentro entre la Bella y la Bestia se dará en el mutuo afrontamiento de la propia desnudez y, no ya en la «humanización» del tigre —sin duda poco deseable en semejante contexto humano y social—, sino en la emergencia de la hermosa animalidad de Bella. En efecto, como la muchacha se niega al deseo de la Bestia, ésta le impone su propia desnudez de fiera quitándose el grotesco disfraz, tras lo cual —en una escena de sobrecogedora gravedad— ella libremente se despoja de sus ropas ante los ojos de él. Y si bien Bella ha quedado libre para volver con el padre, ya resarcido de sus riquezas por la Bestia, elige mandar a la autómatas y entregarse a la dignidad de la fiera, que experimenta más temor que ella cuando la muchacha, resplandeciente en su piel y su decisión, entra en su madriguera. Pero prefiero citar textualmente el portentoso final del cuento, una de las más conmovedoras y lúcidas reivindicaciones de todo lo negado por la lógica patriarcal respecto del cuerpo y la mujer:

The sweet thunder of his purr shook the old walls, made the shutters batter the windows until they burst apart and let in the white light of the snowy moon. Tiles came crashing down from the roof; I heard them fall into the courtyard far below. The reverberations of his purring rocked the foundations of the house, the walls began to dance. I thought: «It will all fall, everything will disintegrate».

He dragged himself closer and closer to me, until I felt the harsh velvet of his head against my hand, then a tongue, abrasive as sandpaper. «He will lick the skin off me!»

And each stroke of his tongue ripped off skin after successive skin, all the skin of a life in the world, and left behind a nascent patina of shining hairs. My earrings turned back to

water and trickled down my shoulders; I shrugged the drops off my beautiful fur (Carter, 1988, p. 75).

[Las repercusiones de aquel ronroneo remecían los cimientos del palacio, las paredes empezaban a danzar. Yo pensé: «Todo se derrumbará, todo acabará por desintegrarse».

El siguió arrastrándose hacia mí, más cerca, cada vez más cerca, hasta que al fin sentí el áspero terciopelo de su cabeza sobre mi mano, luego una lengua, abrasiva como papel de lija. «Me lamerá hasta desollarme».

Y cada lamida de su lengua iba arrancándome piel tras piel, todas las pieles de una vida en el mundo, y descubriría una naciente pátina de brillante pelaje. Mis pendientes volvieron a trocarse en agua, y cual lágrimas resbalaron sobre mis hombros; yo sacudí las gotas de mi hermosos pelaje (Carter, 1991, p. 91)].

Tras esta breve revisión, creo que queda claro en qué sentido se orientan las reescrituras de Carter de «La bella y la bestia»: reivindicar para las mujeres el cuerpo en toda su digna animalidad, superlativamente jerarquizada por contraposición con la miseria del mundo social de cuño patriarcal que se presenta, sobre todo a partir de la figura paterna, despojada, asimismo, de todas las virtudes que todavía le confería la visión psicoanalítica de Bettelheim.

Destaqué al comienzo la conciencia docente que impulsaba a Madame Leprince de Beaumont en su tarea de escritura. Sin duda, Angela Carter no se propuso deliberadamente «enseñarnos» a sus lectoras contemporáneas a valorizar la hermosa animalidad del cuerpo o a escapar de los pares binarios sofocantes y trágicos de una Lógica de lo Mismo que esclaviza, por igual, a mujeres y hombres. Pero sus magníficos textos transgresores, si los leemos con atención, cumplen de manera tan privilegiada como su antecedente dieciochesco la afirmación de un nuevo modelo de mujer y de relación entre los sexos.

Pero no sólo esa función liberadora merece nuestra gratitud como lectoras y mujeres, ya que, en mi opinión, sus reescrituras también nos permiten, tras el doloroso descubrimiento de cuánta violencia simbólica se oculta en ese género literario privilegiado que nutrió nuestra infancia, concluir que, a pesar de todo, sigue manteniendo un potencial utópico y transgresor. En efecto, y tal como Elisabeth Lemirre lo dice (Leprince de Beaumont, 1995, p. 10), algo de su origen folclórico e indómito se ha negado a la normalización que Madame Leprince de Beaumont y los ulteriores escritores del siglo XIX le impusieron. Si así no fuera, no serían posibles, desde mi punto de vista, estas reescrituras feministas, que vuelven a comprometer nuestra fantasía, nuestros sentimientos y nuestra imaginación valiéndose de las mismas figuras simbólicas —sólo que desplazadas

y resignificadas— que, muchos años atrás, nos hicieron soñar, mientras la voz de nuestra madre, tía o abuela pronunciaba el ritual y mágico: «Había una vez...».

En cuanto a «*Wolf-Alice*» —donde, según lo indica el propio título, las dos novelas de Lewis Carroll (1970) son intertexto obligatorio—, no es fortuito que se trate del relato que cierra el volumen. Efectivamente, como si recogiera y sintetizara las sucesivas transgresiones del libro y sus elementos revulsivos, es el que presenta una complejidad mayor, tanto por el carácter indecible de lo que postula acerca de la figura femenina, como en sus relaciones intertextuales externas e internas.

Si en gran cantidad de relatos de *The Bloody Chamber* —como por otra parte es típico en el cuento de hadas—, las figuras animales eran centrales —la Bestia, el lobo, los licántropos, el gato con botas, etcétera— aquí la protagonista, en una osada inversión, se comporta como loba y casi lo es, pues en su infancia fue criada por una. Desde esta perspectiva, el relato nos enfrenta con la «humanización» de Alice, pero según una torsión inversa tanto respecto de las transformaciones de animal en ser humano propias del cuento de hadas —el príncipe y la princesita sapo, por ejemplo—, como de las planteadas por la propia autora en dos relatos: el recién analizado «*The Tiger's Bride*» e «*In Company of Wolves*», donde las protagonistas acceden a su gloriosa animalidad en un devenir desustancializador y liberador. Porque aquí Alice se transforma en ser humano no sólo porque atraviesa el estadio del espejo —como lo señalé antes— y entra en el tiempo gracias a la menstruación —tema que sutilmente invierte el de Caperucita Roja, según la interpretación psicoanalítica canónica— sino, ante todo, por ser capaz de sentir piedad por el duque-vampiro-falso licántropo. En las bodas «invertidas» con las que culmina el cuento —«invertidas» tanto respecto del cuento de hadas como de la *doxa* feminista que repudia la sexualidad obsceno-pornográfica representada por Sade, sutilmente aludido tanto en el aristócrata vampírico de este cuento como en el marqués/Barbazul y en la Bestia de los dos relatos de la serie de «La bella y la bestia»—, la autora se vale de la *abyección* en sentido kristeviano para hacer estallar la imagen congelada de la mujer y el hombre en el doble marco del cuento de hadas y del feminismo dogmático.

A este nivel de indecibilidad radical, se suman los juegos especulares invertidos con la intertextualidad interna y externa, que terminan de convertir al cuento en un ejemplo privilegiado de *rizoma*, desde el cual entramos en contacto, como lectores, con infinidad de textos y sentidos anafóricamente connotados, que se ubican dentro y fuera del volumen.

Es decir que, como intenté demostrarlo a través de estos cuatro análisis que, por necesariamente breves, no hacen justicia a la potencia deconstructiva y creadora de esa *nómade* de toda *doxa* que fue Angela Carter, *The Bloody Chamber*; lejos de hacerle el juego al machismo, como pretende afirmar Duncker en la siguiente cita:

Carter envisages women's sensuality simply as a response to male arousal. She has no conception of women's sexuality as autonomous desire. [...] chooses to inhabit a tiny room of her own in the house of fiction. For women, that space has always been paralyzingly, cripplingly small. I think we need the «multiplying ambiguities of an extended narrative.» To imagine ourselves whole [...] We need the space to carve out our own erotic identities, as free women. And then to rewrite the fairy tales —with a bolder hand (1984, pp. 11-12).

[Carter ve la sensualidad femenina simplemente como una respuesta a la actividad masculina. No tiene una concepción de la sexualidad femenina como deseo autónomo [...] Elige habitar un diminuto cuarto propio en la casa de la ficción. Para las mujeres, ese espacio fue siempre paralizante, opresivamente pequeño. Creo que necesitamos «las ambigüedades multiplicadoras de una narración extensa». Para imaginarnos completas [...] necesitamos espacio para delinear nuestras propias identidades eróticas como mujeres libres. Y luego reescribir los cuentos de hadas, con mano más osada (traducido por la autora).]

Sí, lejos de hacerle el juego al machismo, la narradora inglesa hace estallar la totalidad de los marcos de cualquier ideología, sea la del cuento de hadas o la del feminismo de los ochenta, identificables en tanto que tributarios de una lógica de lo mismo, por más que se presenten como exactamente inversos, a la par que, desde su perspectiva crítica, rinde homenaje a ambos.

Para terminar, quisiera hacer una reflexión de tipo general, a manera de advertencia para cualquier tentación de unilateralidad. Como lo demuestra el caso testigo de Carter y el juego de equivocaciones que generó en el feminismo del momento, los movimientos de liberación, al convertirse en ideologías y, consecuentemente, aspirar a la hegemonía, se vuelven *disciplinarios* en sentido foucaultiano, por más postulados *progresistas* que los sustenten —como es el caso del feminismo— y terminan defendiendo una supuesta *verdad* que, en rigor, es una *doxa*. Y, lo que es peor aún, acaban por castigar, en una torsión inquisitorial, a los heterodoxos, cuya ruptura del binarismo y exploración transgresora de las posibilidades de una lógica, no ya de lo mismo sino de lo otro, pone de relieve la falsa «buena conciencia» del movimiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bacchilega, C. & Roemer, D. M. (Ed.). *Marvels & Tales. Special Issue: Angela Carter and the Literary Märchen 12, 1.*

- Bettelheim, B. (1979). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Grupo Editorial Grijalbo.
- Bristow, J. & Broughton, T. L. (Eds.). (1997). *The Infernal Desires of Angela Carter. Fiction, Femininity, Feminism*. Londres: Longman.
- Carroll, L. (1970). *The Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking-Glass*. Londres: Penguin Books.
- Carter, A. (1968). *The Magic Toyshop*. New Baskerville: Penguin Books.
- Carter, A. (1982). *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*. Londres: Penguin Books.
- Carter, A. (1985). *Black Venus*. Londres: Vintage.
- Carter, A. (1988). *The Bloody Chamber and Other Stories*. Londres: Vintage.
- Carter, A. (1991). *La cámara sangrienta y otros cuentos*. Traducido por Matilde Horne. Barcelona: Minotauro.
- Carter, A. (1991). *Wise Children*. Londres: Vintage.
- Carter, A. (1992). *The Passion of New Eve*. Londres: Vintage.
- Carter, A. (1993). *American Ghosts and Old World Wonders*. New York: Chato & Windus.
- Carter, A. (2001). *The Sadeian Woman: An Exercise in Cultural History*. Londres: Penguin Books.
- Carter, A. (2006). *Nights at the Circus*. Londres: Vintage.
- Carter, A. (2011). *Heroes and Villains*. Londres: Penguin Classics.
- Crunelle-Vanrigh, A. (1998). The Logic of the Same and Différance: «The Courtship of Mr. Lyon». *Marvels & Tales. Special Issue: Angela Carter and the Literary Märchen* 12, 1, pp. 116-132.
- Daly, M. (1978). *Gyn/Ecology*. Boston: Beacon Press.
- Derrida, J. (1979). *L'écriture et la différence*. París: Ed. du Seuil.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1988). *Mil mesetas*. Barcelona: Pretextos.
- Duncker, P. (1984). Re-imagining the Fairy Tales: Angela Carter's *Bloody Chambers*. *Literature and History* 10, 1.
- Dworkin, A. (1981). *Pornography*. Nueva York: Perigee Books.
- Easton, A. (2000). *Angela Carter*. Londres: Macmillan.
- Foucault, M. (1987). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Foucault, M. (1987). *Historia de la sexualidad - 1. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1989). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Grimm J. & Grimm, W. (1976). *Contes*. París: Gallimard.

- Grimm J. & Grimm, W. (1994). *Cuentos* (2.^a ed). Madrid: Cátedra.
- Haffender, J. (1985). *Novelists in Interview*. Nueva York: Methuen Press.
- Jackson, R. (1986). *Fantasy. Literatura y subversión* (2.^a ed). Buenos Aires: Catálogos.
- Juliano, D. (1992). *El juego de las astucias. Mujer y construcción de modelos sociales alternativos*. Madrid: Cuadernos Inacabados.
- Kristeva, J. (1977). Le sujet en procès; Maternité selon Giovanni Bellini, La femme, ce n'est jamais ça. *Polylogue*. París: Ed. du Seuil, Tel Quel.
- Lacan, J. (1985). *Escritos 1 y 2*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lacan, J. (1991). *El seminario de Jacques Lacan - Libro 20 - Aun - 1972-1973*. Buenos Aires: Paidós.
- Leprince de Beaumont, J. M. (1995). *Le Magasin des enfants. La Belle et la Bête et autres contes*. Arles: Philippe Picquier, Poche.
- Lucas, G. (Dir.). (1977). *La guerra de las galaxias* (película). Estados Unidos: Twentieth Century-Fox.
- Lynch, D. (Dir.). (1990). *Corazón Salvaje* (película). Estados Unidos: PolyGram Filmed Entertainment.
- Madame de Villeneuve (2010). *La belle et la bête*. París: Folio.
- Osborne, R. (1994). Sobre la ideología del feminismo cultural. En C. Amorós (Coord.). *Historia de la teoría feminista*. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas.
- Penrose, V. (1996). *La condesa sangrienta*. Barcelona: Siruela.
- Perrault, C. (1999). *Contes*. París: Gallimard.
- Piña, C. (2001). El cuento de hadas como matriz narrativa privilegiada en la Posmodernidad: reescrituras transgresoras. En *Actas del Segundo Simposio Internacional del CEN Centro de Estudios de Narratología*. Buenos Aires: CD-ROM.
- Piña, C. (marzo, 2002). De la Bella al Ratón: el diálogo deconstructivo de Angela Carter y Sara Gallardo con Madame Leprince de Beaumont. *El hilo de Ariadna. Revista digital*, 3. Recuperado 15 abr. 2011 de: www.elhilodeariadna.com.
- Piña, C. (2003a). El sí/no de las niñas: El cuento de hadas como espacio de subjetivación/ subordinación de las mujeres. En M. Solá (Comp). *Qué quieren las mujeres* (pp. 63-91). Buenos Aires: Lumen.
- Piña, C. (2003b). La función transgresora de la hibridación genérica en la reescritura del cuento de hadas de Angela Carter. En A. A. Bocchino

- (Coord.). *Puntos de partida/ Puntos de llegada. ACTAS Terceras Jornadas de Investigación del Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata* (pp. 298-304). Mar del Plata: Estanislao Balder UNMDP.
- Piña, C. (2008). Nuevas formas de narrar: el desfundamiento y la renovación de los parámetros narrativos en las últimas décadas del siglo xx y comienzos del xxi (pp. 37-54). En D. Altamiranda & E. Smith (Coords.). *Creación y proyección de los discursos narrativos*. Buenos Aires: Dunken.
- Rodríguez Magda, R. M. (1994). *Feminismo fin de siglo. La seducción de la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Puccini, G. (Comp.). (2012). *Tosca* [Dirigida por Antonio Pappano] (DVD). Gran Bretaña: Royal Opera House.
- Rest, J. (1975). «Prólogo» a Sheridan Le Fanu: *Carmilla y otras alucinaciones*. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto.
- Rest, J. (1978). La locura y el método, Presentación del conde Drácula, vampiro. *Mundos de la imaginación*. Caracas: Monte Ávila.
- Sade, D. A. F. [Marqués de] (1989). *Justine o los infortunios de la virtud* (2.^a ed). Madrid: Cátedra.
- Sade, D. A. F. [Marqués de] (1990). *La filosofía en el tocador*. Barcelona: Tusquets.
- Sade, D. A. F. [Marqués de] (2009). *Juliette o las prosperidades del vicio*. Barcelona: Tusquets.
- Scott, R. (Dir.). (1979). *Alien* (película). Estados Unidos: Twentieth Century-Fox.
- Secreto, C. (1997). Herencias femeninas: nominalización del malestar. En C. Piña. *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)* (pp. 149-202). Buenos Aires: Biblos.
- Sexton, A. (1971). *Transformations*. Boston: Houghton Mifflin.
- Swift, J. (1996). *Gulliver's Travels*. Philip Smith. Nueva York: Dover Thrift.
- Wagner, R. (Comp.). (2001). *Tristán e Isolda* [Dirigida por Daniel Barenboim] (DVD). Israel: Deutsche Grammophon
- Zipes, J. (1991). *Fairy Tales and the Art of Subversion. The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. Nueva York: Routledge.