

**PROYECTO  
DE  
INVESTIGACIÓN**

Gerardo Rodríguez Salas  
Universidad de Granada  
2010

## Propuesta de proyecto de investigación<sup>1</sup>

### 1. Resumen de la propuesta

**Investigador:** Gerardo Rodríguez Salas

**Título del proyecto:** La parodia del cuento de hadas en la narrativa de escritoras contemporáneas en lengua inglesa

#### RESUMEN:

El proyecto que se propone en estas páginas tiene como objetivo analizar el impacto que hoy en día sigue teniendo la reescritura del cuento de hadas en la narrativa de escritoras contemporáneas en lengua inglesa. Desde la publicación en masa de ficciones distópicas escritas por mujeres en los años 70 y 80, el género fantástico se ha percibido paulatinamente en el mundo académico como un terreno con un enorme potencial subversivo y con un impacto social y político más relevante de lo que pudiera parecer a primera vista por su asociación con la literatura infantil. El presente proyecto pretende centrarse en una ramificación del género fantástico, el cuento de hadas, tal y como ha sido empleado por escritoras contemporáneas de renombre dentro de los círculos académicos. El argumento de partida será demostrar cómo no existe una manera uniforme de aplicar este género literario marginal en la literatura de mujeres, sino que, muy al contrario, se alza como un género ecléctico y una útil estrategia subversiva contra la imposición tradicional de roles de género. A este respecto, los textos seleccionados demostrarán su adscripción a las distintas etiquetas propuestas por Todorov, según la intención subversiva en cada uno de los casos.

La pregunta planteada por Stephen Benson resume el recelo con que los estudios de género han adoptado el cuento de hadas como estrategia subversiva: "Can fairy tales as, traditionally, miniature carriers of a conservative ideology of gender be appropriated to critique, and imagine alternatives to, traditional concepts of gender and its construction, given the history of their role in the installation of these very traditions?" (2001: 37). No obstante, a pesar de este miedo a la reutilización de un género cargado de fuertes tintes sexistas,

---

<sup>1</sup> Para el proyecto de investigación que propongo, seguiré el modelo de Memoria científico-técnica de proyectos recogido en la Convocatoria de ayudas de Proyectos de investigación en el Plan Nacional I+D+I.

son numerosas las figuras críticas que han resaltado la trascendencia subversiva de la reutilización del cuento de hadas, figuras que constituirán la base teórica del presente proyecto.

Esta propuesta de trabajo se centra en el análisis de cuatro autoras contemporáneas, en su mayoría inglesas, que tienen en común la utilización de un género popular (el cuento de hadas) como punto de partida para realizar algún tipo de subversión. Los textos seleccionados oscilan entre 1989 y 1998, y por tanto son representativos de las dos décadas donde la reutilización de este género alcanzó su máximo apogeo. Las autoras escogidas son Jeanette Winterson (*Sexing the Cherry*, 1989), Angela Carter (*The Bloody Chamber and Other Stories*, 1991), A.S. Byatt (*The Djinn in the Nightingale's Eye*, 1994) y Carmel Bird (*Red Shoes*, 1998). Todas ellas, siguiendo el modelo de Bacchilega, parten de textos anteriores, imitando y reflejando sus preceptos (fase imitativa o destructiva); añaden sus propias alteraciones en la etapa de refracción (fase constructiva); finalmente, nos muestran el artificio que suponen los cuentos y las tradiciones que los producen (fase subversiva). En última instancia, pretenden demostrar que, tal y como explica Luce Irigaray (1996: 84), la feminidad es un rol, una imagen y un valor impuesto a las mujeres por sistemas masculinos de representación.

Entre los aspectos que tendrá en cuenta esta propuesta para descifrar el uso subversivo del cuento de hadas, destacan los marcadores femeninos sistematizados por Christine Wilkie-Stibbs (2002: 50-72), el uso estratégico del *illus tempus* característico del cuento de hadas mezclado con el *hoc tempus* de la narrativa contemporánea y el uso de la parodia tanto de cuentos tradicionales específicos como de la estructura del cuento de hadas en general, en cuyo caso hablaríamos de pastiche de género, en palabras de Genette.

**Project title:** Parodying the Fairy Tale in the Narrative of Contemporary Women Writers in English

**SUMMARY:**

The aim of this project is to study the present-day impact that the rewriting of fairy tales still has in the narrative of contemporary women writers in English. Since the massive publication of dystopian fictions written by women in the 70s and 80s, the fantastic genre has been progressively perceived in the academic world as a field with a subversive potential and with a social and political impact more relevant than it might seem at first sight due to its association with children's literature. The present project aims to focus on one of the ramifications of the fantastic genre, namely, the fairy tale as it has been employed by renowned contemporary women writers in academic circles. The departure point will be to prove how there is no uniform way to apply this marginal literary genre in women's literature; on the contrary, it becomes an eclectic genre and a perfect subversive strategy against the imposition of traditional gender roles. To this respect, the selected texts will prove their adherence to the different labels proposed by Todorov, depending on the subversive intention in each of the cases.

The question posed by Stephen Benson summarizes the suspicion with which gender studies have adopted the fairy tale as a subversive strategy: "Can fairy tales as, traditionally, miniature carriers of a conservative ideology of gender be appropriated to critique, and imagine alternatives to, traditional concepts of gender and its construction, given the history of their role in the installation of these very traditions?" (2001: 37). Nevertheless, despite this apprehension in the rewriting of this genre marked by strong sexist undertones, there are numerous critics who have underlined the subversive potential of fairy tale rewriting. These figures will constitute the theoretical foundation of the present project.

This research proposal focuses on the analysis of four contemporary women writers, most of them English, who share their interest in the use of a popular genre (the fairy tale) as a departure point to carry out some type of subversion. The selected texts cover a time span from 1989 to 1998, and therefore they are representative of the two decades when the strategic use of this genre reached

its zenith among women writers. The selected authors are Jeanette Winterson (*Sexing the Cherry*, 1989), Angela Carter (*The Bloody Chamber and Other Stories*, 1991), A.S. Byatt (*The Djinn in the Nightingale's Eye*, 1994) and Carmel Bird (*Red Shoes*, 1998). All of them, following Bacchilega's model, depart from previous texts, imitating and reflecting their precepts (imitative or destructive phase); they add their own alterations in the refraction phase (or constructive phase); finally, they show the artifice characterizing fairy tales and the traditions that produce them (subversive phase). Their intention is to prove that, as Luce Irigaray explains (1996: 84), femininity is a role, an image and a value imposed on women by masculine systems of representation.

Among the aspects that this proposal will take into account to evince the subversive use of the fairy tale, we can highlight the so-called feminine markers, systematized by Christine Wilkie-Stibbs (2002: 50-72), the strategic use of the *illus tempus* typical of the fairy tale combined with the *hoc tempus* in contemporary narrative and the use of parody both of specific traditional fairy tales and of their general structure, in which case we would speak of the genre pastiche in Genette's words.

## 2. Introducción

### 2.1. Finalidad del proyecto, antecedentes y estado de la cuestión

Desde la publicación en masa de ficciones distópicas escritas por mujeres en los años 70 y 80, el género fantástico se ha percibido paulatinamente en el mundo académico como un terreno con un enorme potencial subversivo y con un impacto social y político más relevante de lo que pudiera parecer a primera vista por su asociación con la literatura infantil. En su introducción al volumen *Writing and Fantasy* (1999), Ceri Sullivan y Barbara White explican muy acertadamente la degeneración que ha sufrido el término "fantasía" a lo largo de los tiempos y que justifica este rechazo velado del género en las altas esferas académicas. Procedente del latín *phantasia* ("making visible"), "[t]he meanings of 'fantasy' proliferated, from the process of making an object of sense visible to the mind, to the delusive perception of such an object, to the object itself as an hallucination [...]. The degeneration of 'fantasy' from science to caprice" (1999: 4). Estas críticas recuerdan el reconocimiento que el propio Coleridge hizo de este término como peyorativo e indisolublemente ligado a los márgenes de la ficción de baja

calidad artística. A su vez, Terry Lovell clarifica esta degradación del género afirmando que sugiere escapismo, fantasía y placer, rasgos que automáticamente lo presentan como carente de seriedad (1983: 25).

Críticas como Rosemary Jackson (1981) y Amaryll Beatrice Chanady (1985) actualizan la obra clásica de Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1973), y consideran las implicaciones sociales y políticas de este género, de tal forma que, en palabras de Jackson (1981: 6), su estudio evoluciona de una poética a una política. Así lo justifica cuando concluye:

The modern fantastic, the form of literary fantasy within the secularized culture produced by capitalism, is a subversive literature. It exists alongside the “real”, on either side of the dominant cultural axis, as a muted presence, a silenced imaginary other. Structurally and semantically, the fantastic aims at dissolution of an order experienced as oppressive and insufficient. (1981: 180)

Jacqueline Rose comparte esta opinión y afirma:

Fantasy is not ... antagonistic to social reality; it is its precondition or psychic glue... there is no way of understanding political identities and destinies without letting fantasy into the frame. More, that fantasy —far from being the antagonist of public, social being— plays a central constitutive role in the modern world of states and nations. (1996: 3-4)

Sullivan y White, a su vez, reconocen el potencial subversivo del género fantástico y así lo explican: “The concept of fantasy as subversive relies on the opportunities it offers for the rehearsal of alternative scenarios from a position of safety, allowing them to be developed before being effected. It provides space for debate without the need to take responsibility for such commentary” (1999: 4-5).

Independientemente de que tanto Jackson como Chanady propongan reconsiderar la clasificación de lo fantástico en Todorov como “genre” y percibirlo alternativamente como “a mode which assumes different generic forms” (Jackson, 1981: 35),<sup>2</sup> la clasificación que Todorov hace de lo fantástico en su capítulo 2 sigue resultando útil: (1) lo maravilloso, que se caracteriza por disponer de sus propias leyes de verosimilitud frente a las de la lógica —el

---

<sup>2</sup> Encontramos casos similares, como el de J.R.R. Tolkien en su ensayo “On Fairy Stories”, donde ofrece una apasionada defensa del género del cuento de hadas, pero no reconoce lo fantástico como un género aparte. Siguiendo la distinción de Tolkien, Petzold (1986) enfatiza la ambigüedad del término “fantasy” y propone el uso de “fantasy literature” o “fantasy fiction” al referirse a este género, relegando “fantasy” al componente de esta ficción.

cuento de hadas se insertaría aquí; (2) lo mimético, donde las narrativas imitan una realidad externa y existe una implícita equivalencia entre el mundo ficticio representado y el mundo externo real; (3) lo fantástico, que confunde elementos de los dos anteriores. Igualmente, Todorov distingue varios tipos de pseudo-fantástico: (1) “the uncanny”, el resultado de eventos misteriosos causados finalmente por causas naturales, muy utilizado en la ficción gótica; (2) ciencia ficción, donde el mundo ficticio es una extrapolación del nuestro y sus normas están basadas en descubrimientos y teorías científicas ya existentes.

El presente proyecto pretende centrarse en una ramificación del género fantástico, el cuento de hadas, tal y como ha sido empleado por escritoras contemporáneas de renombre dentro de los círculos académicos. El argumento de partida será demostrar cómo no existe una manera uniforme de aplicar este género literario marginal en la literatura de mujeres, sino que, muy al contrario, se alza como un género ecléctico y una estupenda estrategia subversiva contra la imposición tradicional de roles de género. A este respecto, los textos seleccionados demostrarán su adscripción a las distintas etiquetas propuestas por Todorov, según la intención subversiva en cada uno de los casos.

Uno de los críticos más conocidos dentro de estudios de cuento de hadas es Jack Zipes, que explica los orígenes de este género:

What we today consider fairy tales were actually just one type of the folk-tale tradition, the *Zaubermarchen* or the magic tale, which has many subgenres. The French writers of the late seventeenth century called these tales *contes de fée* (fairy tales) to distinguish them from other kinds of *contes populaires* (popular tales), and what really distinguished a *conte de fée*, based on the oral *Zaubermarchen*, was its transformation into a literary tale that addressed the concerns, tastes and functions of court society. (1994: 11)

Tolkien, a su vez, aclara la evolución del género del cuento de hadas a partir de mitos. Los mitos se usaban como alegorías de los procesos de la naturaleza. Más tarde, se convirtieron en leyendas y sagas con la inclusión de héroes, proceso por el cual los mitos se humanizaron. El último paso fue la evolución hacia “folk tales”, transmitidos oralmente de una generación a otra hasta que se materializaron por escrito alcanzando el estado de cuentos de hadas. Con respecto a los cuentos de hadas, Tolkien admite que “[he] feel[s] that it is more interesting, and also in its way more difficult, to consider what they are, what they have become for us, and what values the long alchemic processes of time have produced in them” (1990: 120). Como aclaran Nancy Kulish y Deanna Holtzman

(2008: 21), el cuento de hadas, tal y como lo definen Tolkien y Zipes, apareció en escena con los Hermanos Grimm y Christian Andersen a principios del siglo XIX. Mircea Eliade añade que el mito precede al cuento de hadas y tiene una función más secreta en las comunidades y sociedades que la narrativa secular, aunque los cuentos orales transmiten nociones y motivos de forma camuflada (cf. Kulish y Holtzman, 2008: 21). Para Eliade, el cuento de hadas, en su apariencia natural y eterna, se hace mito. Aquí es donde el feminismo encuentra la ambivalencia de este género, tanto su peligro como su potencial para cambiar valores preestablecidos.

En su contribución al volumen editado por Danielle M. Roemer y Cristina Bacchilega (2001), Stephen Benson resume el recelo con que los estudios de género han adoptado el cuento de hadas como estrategia subversiva, materializado en la siguiente pregunta recurrente: “Can fairy tales as, traditionally, miniature carriers of a conservative ideology of gender be appropriated to critique, and imagine alternatives to, traditional concepts of gender and its construction, given the history of their role in the installation of these very traditions?” (2001: 37). Este recelo no es de extrañar cuando críticas como Lucie Armitt aclaran la tradicional dicotomía propugnada por críticos como Edwin Sidney Hartland que, allá por 1891, distinguían entre “nursery-tales ... better told by women (because of their association with the nursery)” y “genuine fairy tales ... better told by (male) travellers who have witnessed enough of the world to have such tales to tell” (cf. Armitt, 2000: 130). Esta dicotomía dentro del propio género del cuento de hadas, que le atribuye un espacio masculino, no hace sino problematizar la percepción del mismo, que aún se complica cuando, en opinión de Armitt, dicho género, ya obsoleto, ha sido superado en la actualidad por la ciencia ficción, que cubre las mismas necesidades culturales (2000: 131). No obstante, Armitt encuentra solución a ambos problemas. Para la distinción propuesta por Hartland, considera que las escritoras han hecho desaparecer esa línea separadora reconectando los convencionales “nursery-tales” con sus raíces genuinas mitológicas ocultas, revelando así “the powers of horror” (con un claro guiño a Kristeva) subyacentes a esta forma aparentemente inocua. Con respecto al segundo problema, concluye que, aunque se tiende a pensar en la poca relevancia actual del cuento de hadas, se ha producido un renacimiento en su interés por el impacto que tiene sobre las lecturas contemporáneas e históricas de género (Armitt, 2000: 131). Las autoras seleccionadas para este estudio son un claro ejemplo de la vigencia que el

cuento de hadas tiene en la literatura contemporánea en su aplicación a cuestiones de género.

A pesar del recelo reflejado en la pregunta de Benson, son numerosas las figuras críticas que han resaltado la trascendencia subversiva de la reutilización del cuento de hadas. Cristina Bacchilega propugna abiertamente la utilidad del cuento de hadas para la empresa feminista, muy en consonancia con el desmantelamiento de los roles de género. Según Bacchilega (1997: 9-10), no es necesario rechazar el cuento de hadas porque haya estado cargado de fuertes tonos sexistas desde sus inicios. Al contrario, en su opinión, las feministas pueden ver este género como un discurso poderoso que produce representaciones de género que se pueden desconstruir y reconstruir. Es de especial interés su visión de la metáfora del cuento de hadas como un “espejo mágico”, visión en la que comulga con otras críticas como Nancy A. Walker. En este sentido, el cuento de hadas como ese espejo comprende tres fases: “mimesis (reflection), refraction (varying desires), and framing (artifice)” (Ibid.: 10). Bacchilega explica estas tres fases en el uso subversivo del cuento de hadas llevado a cabo por el posmodernismo:

Postmodern fictions, then, hold mirrors to the magic mirror of the fairy tale, playing with its framed images out of a desire to multiply its refractions and to expose its artifices. Frames and images may vary, but gender is almost inevitably the privileged place for articulating these de-naturalizing strategies. And while this play of reflection, and framing might produce ideologically “destructive”, “constructive” and “subversive” effects, the self-reflexive mirrors themselves are themselves questioned and transformed. (Ibid.: 23-4)

En su estudio de 2001, Susan Sellers enfatiza igualmente el potencial subversivo del cuento de hadas como combinación de lo conocido y lo nuevo y considera que el cuento de hadas ofrece “a rallying cry to feminist writers” (2001: 16). Concluye con una original consideración: “My answer then is to try for the difficult and perhaps impossible balancing act. To follow the figure of Little Red Riding Hood and stick to enough of the path so as not to get lost completely, while taking in whatever flowers or stranger we encounter on the way” (Ibid.: 29).<sup>3</sup>

Precisamente la archiconocida opinión al respecto de una de las escritoras de este estudio en su faceta como crítica, Angela Carter, ha contribuido a reconsiderar la empresa feminista del cuento de hadas tradicional:

---

<sup>3</sup> Otros críticos que propugnan la utilidad del cuento de hadas como género subversivo en el mundo contemporáneo son Juliet Dusinberre (1999: xxi), Cristina Pérez Valverde y Mauricio D. Aguilera Linde (1999: 15-16) y Marina Warner (1995).

“Reading is just as creative an activity as writing and most intellectual development depends upon new readings of old texts. I am all for putting new wine in old bottles, especially if the pressure of the new wine makes the old bottles explode” (1983: 69). Por si esto fuera poco, añade: “I’m interested in myths —though I’m much more interested in folklore —just because they *are* extraordinary lies designed to make people unfree” (Ibid.: 71). En su estudio de 2002, Christine Wilkie-Stibbs (50-72) habla de una serie de “markers of the feminine” en el cuento de hadas, que, en la mayoría de los casos, conducirán a un efecto subversivo en la narrativa posmoderna de las escritoras que deciden utilizarlo como hipotexto. Dichos marcadores se pueden resumir en los siguientes:

- personajes hipodiegéticos;
- lo carnavalesco, que conduce a un lenguaje de la corporeidad y a una suspensión momentánea de la vida cotidiana;
- el transvestismo y las metamorfosis;
- el tabú del incesto para desestabilizar las verdades establecidas;
- el modo metaficcional, de extrema importancia en toda la ficción posmoderna y de gran efecto desdogmatizador (utilizando terminología de Hutcheon) en el caso de los cuentos de hadas posmodernos;
- el espacio intertextual, que impide que el lector tenga una experiencia lineal y que ligaremos más adelante con el famoso *illus tempus* y el tiempo cíclico femenino;
- el femenino elemental, que alude a la corporeidad específica femenina en los cuatro elementos primarios de la naturaleza (aire, agua, tierra y fuego) y su conexión con la alquimia medieval;
- la locura, tradicionalmente asociada a la figura femenina y reutilizada a menudo por las escritoras como elemento subversivo;
- la ficción de la identidad de los personajes como una poderosa herramienta para desconstruir el concepto de identidad;
- el silencio, que se puede utilizar como arma;
- la abyección en términos de Kristeva.

La ilustración de estos marcadores en los textos de las escritoras seleccionadas promete ofrecer interesantes conclusiones futuras, así como el estudio de la alteración en las funciones de los personajes y la propia estructura del cuento de

hadas sistematizada por Propp (1985), que constituirá, obviamente, un punto de partida ineludible.

El concepto de otredad adquiere prominencia en la utilización del cuento de hadas con fines subversivos, sobre todo entendiendo dicha otredad como la representada por el elemento femenino. El estudio de los mecanismos de representación de la identidad y alteridad ha sido la clave sobre la cual se han desarrollado las teorías sociales, culturales y literarias de los últimos cincuenta años. Sin lugar a dudas, uno de los textos más influyentes en este sentido es *Orientalism*, de Edward Said (1978), una obra clave para los estudios poscoloniales que, junto a *Culture and Imperialism* (1993), es decisiva para entender el concepto de otredad en cualquiera de sus manifestaciones, especialmente la literaria. También Tzvetan Todorov ha demostrado su interés por los efectos que la percepción del Otro —en la historia y en la literatura— puedan tener en la sociedad actual. Desde su estudio ya clásico *Nous et les autres* (1989) a su más reciente *Le nouveau désordre mondial: Réflexions d'un Européen* (2003), Todorov reflexiona sobre el modo en el que los delitos del pasado (colonialismo, dictaduras, segregacionismo, etc.) se vuelven a repetir en el presente, toda vez que están basados en los mismos errores (prejuicios, racismo, xenofobia). Por otra parte, partiendo del concepto de la *différance*, tal y como Derrida lo elabora en *Positions* (1972), Hélène Cixous insiste en trabajos como “The Laugh of the Medusa” (1975) y *La jeune née* (1975) en la necesidad de distinguir dos fases para superar el sistema dominante de oposiciones binarias: una primera acción desconstructiva, o inversión jerárquica, que debe conducir a una “subversión” que culmine más tarde en un modelo radicalmente distinto, proceso aplicado como tal a la empresa feminista de reutilización del cuento de hadas.

Otro punto de partida en el presente proyecto será la parodia como herramienta subversiva en el cuento de hadas, concepto éste que es difícilmente entendible sin teorizar previamente el de ironía, ya que ambos son confundidos con frecuencia por la propia crítica. Kierkegaard (1966: 264) proporciona una definición genérica sobre dicha figura: decir lo opuesto de lo que se pretende. La ironía, por tanto, se alza como una de las herramientas más útiles para la ficción posmoderna en general y para la reescritura del cuento de hadas en particular, puesto que, como afirma Linda Hutcheon, “[p]ostmodern fiction —like Brecht’s drama— often tends to use its political commitment in conjunction with both distancing irony and technical innovation”. Para dismantelar el constructivismo de los valores culturales y, por tanto, dar el primer paso hacia esta subversión

socio-política posmodernista, Hutcheon, tomando conceptos de Bajtín y Brecht, propone un proceso que denomina “dedoxification”, y que define como “a site of de-naturalizing critique” (1988: 181). La proyección política del posmodernismo radica, por tanto, en exponer el carácter artificial de nuestra sociedad y de todos los elementos que la componen, efecto similar al encontrado en la reescritura del cuento de hadas. En cualquier caso, Hutcheon considera que la ironía no es significativa en sí misma, sino que requiere ser complementada con un significado, o juicio, diferente e inferido, de tal forma que, al contrario que la metáfora o la alegoría que demandan esta inferencia de significado, la ironía requiere, además, una evaluación y un juicio por parte del público. Es ahí donde reside su potencial político y subversivo. En este sentido, Hutcheon visualiza lo que denomina el “escenario” de la ironía; es decir, tratarla no como un tropo aislado, sino analizarla desde un punto de vista formalista, pero con una proyección política en el sentido más amplio del término hasta el punto de considerar este fenómeno como una práctica y estrategia discursivas (1994: 2-3).

Una vez aclarado el concepto de ironía, podemos centrarnos en el de parodia. Simon Dentith (2000: 6, 10-11) anticipa la dificultad de su estudio al concebirla como un concepto escurridizo que se resiste a cualquier tipo de definición y que, por tanto, se caracteriza por su flexibilidad, pudiendo ser, en esencia, cualquier cosa. Según Margaret A. Rose (1993: 15), la parodia imita no sólo aspectos formales sino también de contenido con una intencionalidad cómica. Tamás Benyéi (1995: 93), sin embargo, se opone a tal afirmación cuando concluye que la parodia no supone necesariamente un efecto cómico; tan sólo lo hace cuando va acompañada de la burla o la caricatura. Coincido con Benyéi en su consideración según la cual la parodia no ha de producir necesariamente un efecto cómico, sino sólo de extrañeza a través de un proceso de desfamiliarización. Por tanto, la comicidad en la parodia no es tan evidente como, por ejemplo, en la burla o la sátira, si bien lleva a menudo asociada una connotación de sátira e ironía, frente a la neutralidad y tecnicidad del “pastiche” (Genette, 1989: 36). Bajtín (1994: 200), por su parte, subraya como aspecto distintivo de la parodia su asociación con la cultura popular o de fondos bajos, de ahí su prolongada consideración como una técnica inferior, más próxima a la cultura marginal, o “ex-céntrica”, y más interesada en alcanzar una subversión política que artística (Hutcheon, 1991: 35). No es de extrañar, por tanto, que, como afirma Dentith (2000: 9), se suela hablar de la naturaleza humorística y anti-académica de la parodia, pues el resultado es un producto anticanónico y

marginal, si bien, como pretendo demostrar con este proyecto, el texto de partida es en muchas ocasiones un texto que ya forma parte del canon.

Para entender la labor paródica de las autoras escogidas en su reutilización del cuento de hadas, hemos de recurrir a la terminología de Genette. Este crítico clasifica las prácticas intertextuales, que él llama hipertextuales, en dos grandes grupos: las que se basan en una transformación (parodia, travestimiento y transposición) y las que se basan en la imitación o transformación más indirecta (pastiche, imitación satírica e imitación seria). Aclara, a su vez, que la parodia siempre se hace sobre uno o varios textos, pero nunca sobre un género, pues en este caso deberíamos hablar de “pastiche de género” (1989: 103). La parodia de género, como explica el propio Genette, es “una pura quimera”, pues la parodia conlleva un proceso de transformación de uno o varios textos concretos, mientras que, en el caso de un género, estamos hablando de la imitación, no de una transformación directa, de rasgos generales. Por tanto, en el caso de la intertextualidad de estas autoras en el cuento de hadas reconoceremos una doble labor. Por un lado, se analizará el “pastiche de género o de grupo” que las autoras llevan a cabo al subvertir los rasgos generales del cuento de hadas como hipogénero; por otro, estas autoras, con frecuencia, parten de cuentos de hadas muy concretos, en cuyo caso sí que llevan a cabo una parodia de aquellos determinados hipotextos. De este modo, pastiche de género y parodia de textos concretos van cogidos de la mano para alcanzar la labor subversiva en la práctica intertextual del cuento de hadas.

Por su parte, la indeterminación temporal de los cuentos de hadas —el famoso “érase una vez”, que críticas como Eliade Mircea (cf. Kermode, 1970: 39) o Marie-Louise Von Franz (1982: 27) denominan *illus tempus*, “timeless eternity, or now and ever”— ofrece un interesante marco para las escritoras. Precisamente, esta indeterminación temporal es parte del rasgo distintivo del cuento de hadas que Maria Nikolajeva utiliza para distinguir este género de la ficción fantástica en general, de la que hablábamos anteriormente. Nikolajeva aclara que ambos comparten un argumento básico similar: “the hero leaves home, meets helpers and opponents, goes through trials, performs a task, and returns home having gained some form of wealth” (2003: 140). La diferencia entre ambos radica en un uso distinto del cronotopo, *i.e.* la construcción específica del espacio y del tiempo inherente a cualquier texto literario. En este sentido, Nikolajeva aclara que mientras que los cuentos de hadas acontecen en un mundo mágico, distanciado del nuestro tanto en espacio como en tiempo, la literatura fantástica ofrece personajes “displaced from modern, linear time ... into

mythical, archaic cyclical time ... and return to linearity and the end of the novel” (2003: 141).

Esta indeterminación temporal propia del cuento de hadas ofrece una inevitable conexión con la temporalidad cíclica femenina teorizada por importantes críticas feministas. Este marco temporal ha ocasionado divisiones, una vez más, entre las críticas. Simone de Beauvoir concluye tajantemente que el tiempo cíclico se puede asociar con una inmanencia inefectiva o con el peligro de la petrificación, un espacio al que las mujeres son desterradas cuando se les exilia de la historia; en definitiva: “confinement or restriction to a narrow round of uncreative or repetitious duties” (1984: 63, 94). Julia Kristeva ofrece una reutilización más optimista de esta temporalidad, que denomina “tiempo monumental”, “all encompassing and infinite like imaginary space” (1986: 191).

Las teorías de Kristeva al respecto aparecen más claramente en su ensayo “Women’s Time”. En este trabajo realiza una distinción entre un tiempo de hombres, atribuido a los varones y representado por el avance lineal de la historia y de lo político, y un tiempo de mujeres, caracterizado esencialmente por dos rasgos fundamentales: la repetición y la eternidad. Explica estos dos rasgos distintivos de esta última temporalidad:

On the one hand, there are cycles, gestation, the eternal recurrence of biological rhythm which conforms to that of nature and imposes a temporality whose stereotyping may shock, but whose regularity and unison with what is experienced as extra-subjective time, cosmic time, occasion vertiginous visions and unnamable *jouissance*. On the other hand, and perhaps as a consequence, there is the massive presence of a monumental temporality, without cleavage or escape, which has so little to do with linear time (which passes) that the very word “temporality” hardly fits. (1986: 191)

A pesar de que Kristeva desarrolla en este artículo su noción de este tiempo cíclico, en algunos de sus escritos posteriores matiza la distinción entre estas dos temporalidades. Así, en su libro *Proust and the Sense of Time* (1993), revela los orígenes de su dicotomía temporal que se remontan a este escritor francés del siglo XIX. Kristeva (1993: 3, 6) reconoce en Proust “a completely new form of temporality [that implies] a return journey from the past to the present and back again”. Esta percepción conduce al carácter cíclico de su concepción “femenina” del tiempo que asocia, a su vez, con la temporalidad que tradicionalmente se ha desarrollado en poesía. En este sentido comulga con numerosos pensadores, incluido el propio Heidegger, que favorece la poesía puesto que parece

desarrollar las dimensiones existenciales y elementales del tiempo cíclico (1971: 205). Como aclara Hoffman (2005: 280): “The representation of this existential event, in which something like Being (Heidegger) in whatever form, discloses itself, would be impeded by the linearity and immanent causal logic of narrative”. Más tarde, en un artículo publicado en 1998, Kristeva vuelve a insistir en la diferencia entre dos temporalidades: la “imaginaria”, que denomina “story”, asociada con el mito en el sentido aristotélico del término y, por tanto, con la atemporalidad del subconsciente; y la “simbólica”, que denomina “speech”, ligada al tiempo lineal de la sintaxis con su progresión cronológica entre sujeto y predicado, temporalidades que se corresponden con su distinción “femenina” y “masculina”, respectivamente (1998: 191-2). La ausencia de progresión lineal en el tiempo femenino hace que éste se perciba como asociado más a la dimensión espacial que temporal. Esta crítica hace explícita la conexión del tiempo femenino con la dimensión espacial frente a la temporal: “when evoking the name and destiny of women, one thinks more of the *space* generating and forming the human species than of *time*, becoming or history” (1986: 190).

Una de las figuras que hablan de la indeterminación temporal en el cuento de hadas, Eliade, también es una de las grandes críticas en teorizar el concepto de “tiempo sagrado” frente a “tiempo profano” (véase su obra de 1991). A pesar de que Douglas Estes (2008: 40-41) nos advierte de la típica confusión entre los términos “tiempo sagrado” (más general) y “tiempo cíclico” (un subgénero del anterior), lo importante es atribuir al tiempo sagrado este rasgo cíclico que lo desprovee de la tradicional asociación lineal del tiempo. Según Eliade, el individuo entra en el tiempo sagrado a través del portal del ritual del mito, que reproduce. Lo denomina “The Great Time”, “a paradoxical instant which cannot be measured because it does not consist of duration” (1990: 22). El trabajo de Gerhard Hoffman de 2005 ofrece una interesante aplicación de esta percepción temporal a la narrativa posmodernista, donde se pueden ubicar las autoras seleccionadas para este proyecto. Hoffman habla de tres tipos de temporalidad que se emplean simultáneamente en la ficción posmoderna “to mark the ontological disruptions of the imaginative worlds”: tiempo histórico y lineal; tiempo cíclico y cósmico; tiempo psíquico-existencial y su asociación con la simultaneidad de conceptos temporales (2005: 280). En su opinión, el esquema temporal cíclico que caracteriza gran parte de la narrativa posmoderna “instigates both renewal and repetition. In postmodern fiction, they stand in a dialectic relationship without synthesis .... In many modern texts”, entre los que menciona los de Hardy, Conrad, Lawrence, Woolf, Faulkner y Hemingway, “the

cyclical model is a viable model of renewal, or it stimulates the confrontation with enigmatic and ineffable life” (2005: 330). Y añade: “Mythical pattern and cyclical time in the first half of the circle lead to regeneration, but in the second half to failure and deadening repetition —except that narrative keeps everything open. Storytelling has the last word as vitalizing instance” (2005: 328). Esta explicación de Hoffman no hace sino enfatizar la doble labor del tiempo cíclico femenino según Kristeva: repetición y eternidad, que las escritoras pueden usar en su beneficio.

A pesar de la asociación generalizada del cuento de hadas y del tiempo cíclico femenino con una tradición femenina marginal, encontramos importantes críticos canónicos que favorecen este tratamiento cíclico del tiempo frente al lineal o histórico. Por poner algunos ejemplos, Giles Deleuze distingue dos aspectos del tiempo, de los cuales, el segundo es un rechazo del primero. Alude a los estoicos, que hablan de *chronos* (tiempo cronológico, inseparable del espacio y la materia) y *aion* (un vacío temporal, que precede al individuo y que es impersonal). Deleuze asocia este último tipo temporal con el tiempo de la creatividad y, por tanto, con el tiempo de la imaginación y la libertad (1990: 72-73). A su vez, Jacques Derrida teoriza su famoso concepto de la “différance” con la idea del aplazamiento temporal que conlleva (1987). Martin Heidegger, como veíamos anteriormente, favorece la poesía frente a la narrativa puesto que parece desarrollar las dimensiones existenciales y elementales del tiempo (1971: 205). Para Emmanuel Lévinas, esta dimensión existencial en la narrativa “has a non-dialectical faculty, stops dialectics and time” (1990: 139).

En definitiva, parto de la hipótesis en este proyecto de que el *illus tempus* del cuento de hadas y su asociación con un tiempo cíclico femenino puede ofrecer interesantes juegos temporales en la narrativa de las escritoras seleccionadas —el contraste entre esta indeterminación temporal y una ubicación de sus historias en un contexto contemporáneo o incluso utópico. Siguiendo la división de Frank Kermode (1970: 39), que distingue entre mitos (*illus tempus*, orden perdido del tiempo) y ficciones (*hoc tempus*, explican el aquí y ahora), y su conclusión de que los mitos redimen y consolidan patrones frente a las ficciones que son transgresoras y disruptivas, las autoras seleccionadas ofrecerán una combinación de ambos, apropiándose del potencial limitador del mito del cuento de hadas y aplicándolo al aquí y ahora de sus ficciones.

Esta propuesta de trabajo se centra en el análisis de cuatro autoras contemporáneas, en su mayoría inglesas, que tienen en común la utilización del

cuento de hadas como punto de partida para realizar algún tipo de subversión. La aplicación del marco teórico esbozado a estas escritoras promete interesantes resultados. Los textos seleccionados oscilan entre 1989 y 1998, siendo representativos de las dos décadas donde la reutilización de este género alcanzó su máximo apogeo. Las autoras escogidas son Jeanette Winterson (*Sexing the Cherry*, 1989), Angela Carter (*The Bloody Chamber and Other Stories*, 1991), A.S. Byatt (*The Djinn in the Nightingale's Eye*, 1994) y Carmel Bird (*Red Shoes*, 1998). Todas ellas, siguiendo el modelo de Bacchilega, parten de textos anteriores, imitando y reflejando sus preceptos (fase imitativa o destructiva); añaden sus propias alteraciones en la etapa de refracción (fase constructiva); finalmente, nos muestran el artificio que suponen los cuentos y las tradiciones que los producen (fase subversiva). En última instancia, pretenden demostrar que, tal y como explica Luce Irigaray, “‘femininity’ is a role, an image, a value, imposed upon women by male systems of representation” (1996: 84). Irigaray propone además una estrategia irónica que permite a las mujeres luchar contra el poderoso orden simbólico: solicita que reproduzcan conscientemente el papel tradicional (o la “feminidad”) que los modelos patriarcales han elaborado para ellas, implementando así una técnica, inocente e infantil en apariencia, pero subversiva en realidad al tratarse de una imitación intencionada o “esencialismo estratégico”, en palabras de Gayatri Spivak (cfr. en Fand, 1999: 25).

El empleo del género fantástico, particularmente el cuento de hadas, que hace la primera escritora seleccionada, **Jeanette Winterson**, ha atraído con frecuencia críticas sobre su carácter apolítico y escapista. Así lo resume Lyn Pickett en su contribución al volumen editado por Helena Grice y Tim Woods (1998): “The criticism that has sometimes been levelled at Winterson is that she creates an alternative to reality and backs off from an engagement with political and material constraints. Perhaps she needs to close her Eliot and re-read her Woolf ... and Carter” (1998: 60). La propia Winterson parece desestimar cualquier interés intrínseco en los cuentos de hadas que aparecen intermitentemente en sus novelas (Ibid.: 57), frente a la reescritura consciente y meditada de los mismos que hace, por ejemplo, Angela Carter. En cualquier caso, como veremos más adelante en Carter, las dos escritoras, y el resto de las consideradas en este proyecto, recurren al género fantástico con una proyección política y social. Christy L. Burns lo resume de la siguiente forma: “Like many postmodern authors, Winterson is dissatisfied with mere realism, and she, like Angela Carter, would graft new possibilities onto the received social order” (1996: 291). Burns aclara el impacto socio-político de Winterson:

The suggestion is that Winterson is suspicious of full isolation within the fantastic world. If fantasy is for Winterson a necessary part of the process of stepping out over the water—a form of agency posited on belief—it also requires an encounter with the real, a point of interaction between the real and the imaginary such that signification, fiction, and art are not cut off from the contexts they address. (Ibid.: 191)

La obra estudiada de Winterson es *Sexing the Cherry*, donde se prestará especial atención al cuento “The Twelve Dancing Princesses” de los Hermanos Grimm, que Winterson reescribe para reivindicar la libertad de las princesas a través del motivo del baile y los zapatos, dando especial relevancia a la princesa más joven, Fortunata, y rompiendo de este modo con los preceptos del cuento tradicional. En los textos seleccionados de Winterson y Bird el motivo de los zapatos es común y ofrecerá, sin duda, interesantes conexiones entre estas autoras.

La segunda escritora británica objeto de análisis, **Angela Carter**, presenta sistemáticamente en su obra una noción artificial de la feminidad que las mujeres deben superar para alcanzar su autorrealización. Para este proyecto he seleccionado los cuentos incluidos en la colección *The Bloody Chamber and Other Stories* (1991), donde recurre al cuento de hadas para reivindicar el papel activo de la mujer, no sólo en la literatura, sino más allá de la ficción. Carter muestra en su obra dicha artificialidad de la feminidad al utilizar una técnica doble: la imitación intencionada y el uso subversivo del cuento de hadas. Críticos como Andrzej Gasiorek resumen los dos rasgos principales del estilo de Carter: “Rabelaisian humour and linguistic exuberance” (1995: 126); sin embargo, Gasiorek llama la atención sobre la falta de eficacia política de las estrategias narrativas de Carter, afirmando incluso que la autora es consciente de ello. Como ya ocurriera con la crítica recibida por Winterson y comentada anteriormente, Gasiorek concluye tajantemente: “Carter’s work ... repeatedly warn[s] ... readers that, however inspiring submersion in the magical, fantastic, and carnivalesque may be, the play of ‘holiday time’, which permits mockery, will be followed by the reality of ‘everyday’, which demands praxis” (Ibid.: 136). No es ésta mi opinión, sino que comulgo con la de otras críticas como Aidan Day, que distinguen el uso racional del cuento en Carter con claras implicaciones de llamada a la acción en la vida cotidiana:

[Fantastic elements in Carter] are invoked in the service of a positive and highly directed feminism. In my reading, the fantastic elements in Carter's fiction do not anarchically disrupt established order; they do not introduce liminal possibilities which veer off into the rationally unaccountable and unrecoverable. Fantastic features in Carter's fictions do not engage at a fundamental level with the surreal. Her fantastic is entirely under conscious, rational control and is deployed in order to articulate issues concerning sexuality that occur in the actual day-to-day world. (1998: 7)

Este efecto socio-político de la escritura de Carter será el punto de partida de este proyecto, al igual que en el resto de escritoras estudiadas. Se prestará especial atención a los relatos que toman como hipogénero el cuento de "Caperucita Roja" (i.e. "The Werewolf", "The Company of Wolves" y "Wolf Alice") por la posibilidad que ofrecen de establecer una comparación interesante con el texto de Bird.

La tercera escritora británica seleccionada es **A. S. Byatt**. Al igual que ocurre con Carter, y frente a Winterson, Byatt utiliza más sistemáticamente la reescritura del cuento de hadas tradicional. Aunque cuenta con algunos relatos cortos esparcidos en algunas de sus colecciones, claramente influidos por el cuento de hadas,<sup>4</sup> la colección escogida para este proyecto es *The Djinn in the Nightingale's Eye*, dado que la titula abiertamente "Five Fairy Stories" y permitirá un estudio más exhaustivo puesto que la mera selección de los cinco relatos ofrece interesantes comparaciones entre ellos. En este estudio, partimos de la premisa de que los dos primeros relatos (incluidos previamente en su novela *Possession*, 1990), "The Glass Coffin" y "Gode's Story", ofrecen una estructura y un tratamiento de los personajes más tradicional, encontrándose más próximos a la convención de este género. Por el contrario, los relatos "The Story of the Eldest Princess", "Dragon's Breath" y la *novella* "The Djinn in the Nightingale's Eye" juegan abiertamente con la metaficción, de tal manera que los personajes femeninos, siendo conscientes de que forman parte de una narrativa, desconstruyen el papel tradicional impuesto y, bien acaban alcanzando su libertad narrativa alterando el argumento del que forman parte (como en el caso de "The Story of the Eldest Princess") o, si no pueden alterar dicho argumento, al menos se convierten en narradoras (como ocurre en "Dragon's Breath"). El papel activo de Gillian en el último relato es indiscutible, puesto que, al contrario que ocurre en "Sleeping Beauty", este personaje desempeña un papel

---

<sup>4</sup> Por poner algunos ejemplos, los relatos "A Lamia in the Cevennes", "Crocodile Tears" y "Cold" (especialmente este último) en *Elementals: Stories of Fire and Ice* (1998) y "The Thing in the Forest" y "A Stone Woman" en *Little Black Book of Stories* (2003).

narratológicamente activo incluso en sus sueños.<sup>5</sup> Como apunta Jane Campbell citando a Rosemary Jackson, en los cinco relatos se proporciona un papel activo al lector. Mientras que en los cuentos tradicionales la estructura cerrada y autoritaria de la narración hace que tanto el protagonista como el lector adopten papeles pasivos, en el caso de los cuentos de Byatt ambos se convierten en agentes de la acción (2004: 189).

La última escritora de este estudio es la australiana **Carmel Bird**. En su novela *Red Shoes* juega con el hipotexto del cuento "The Red Shoes" de Hans Christian Andersen (1845) para revertir el castigo del deseo femenino y convertirlo en un arma de poder. Éste es el caso de la protagonista de la novela de Bird, Petra Penfold-Knight, que utiliza su obsesión con los zapatos rojos para imponérselos a los miembros de la secta religiosa que funda. En Bird, el hipotexto de Andersen se reviste de una marcada ambigüedad en la figura carismática y malvada de la protagonista, que no desea formar parte del grupo de mujeres sufridoras que lidera y, de este modo, bailar "from the heart, with the feet bare" (1998: 45). El propio Capitán, el equivalente masculino de Petra en la secta religiosa, muestra un fetichismo exacerbado por los zapatos, que no hace sino marcar la conexión de éstos con la sensualidad femenina. El estudio de Petra puede ofrecer interesantes comparaciones con los personajes femeninos de la novela de Winterson. A su vez, se utilizará como texto primario el relato de Bird, "Cave Amantem" (1985), una reescritura del cuento de "Caperucita Roja", que combina el doble punto de vista de una Caperucita lírica (Isabella) y la voz realista y cargada de prejuicio de una mujer del pueblo. El encuentro amoroso de Isabella con el lobo, sugerido en el relato, puede establecer interesantes conexiones con los relatos de Carter, a la par que marcadas diferencias de tratamiento y de intención reivindicativa.

Aunque todas estas escritoras parten del cuento de hadas tradicional con la intención de crear un hipertexto totalmente distinto y reivindicativo, especialmente en cuestiones de género, la hipótesis central de partida de este proyecto es que la utilización subversiva de este género literario no es monolítica, por lo que se prevén tres usos principales diferentes del cuento de hadas como hipotexto en estas escritoras:

---

<sup>5</sup> Será interesante considerar opiniones contradictorias al respecto como la de Kathleen Williams Renk, en su artículo de 2006, donde concluye que el feminismo de primer mundo asociado a los preceptos del feminismo liberal representado por Gillian parece ignorar finalmente la percepción del género como destino imbuido por la historia nacional, la afiliación religiosa y las condiciones materiales de las vidas de las mujeres. La propia Gillian, en su opinión, es una víctima de su propia ideología.

1. Utilización del cuento de hadas tradicional como hipotexto principal, de tal modo que el resultado es un cuento de hadas subvertido. Se trata de la opción más evidente y la que tal vez genera más rechazo entre los sectores académicos más puristas (Byatt y Carter).
2. Referencias intertextuales intermitentes sin utilizar el cuento de hadas como hipotexto central. Se trata de una práctica muy generalizada que no limita el hipertexto resultante al género tradicionalmente considerado infantil del cuento de hadas, por lo que es una forma de hacer un guiño a este género subversivo sin restringir el producto resultante a su entorno (Bird).
3. Una combinación de las dos opciones anteriores: utilizar el cuento de hadas como entidad propia dentro de una obra más amplia (Winterson).

Probablemente el hecho de que, en general, las escritoras contemporáneas cuenten en su repertorio literario con un par de obras, a lo sumo, representativas del primer apartado se debe al estigma que todavía hoy recibe el cuento de hadas. Parecen gozar de mayor aceptación las alusiones puntuales al hipotexto que basar por completo el hipertexto resultante en un cuento tradicional. Carter resume este rechazo académico procedente de las altas esferas con el sarcasmo que le caracteriza, recurriendo a la figura canónica por excelencia, Shakespeare. En su entrevista con Lorna Sage, utiliza un estilo coloquial y desenfadado para concluir:

Shakespeare just isn't an intellectual, and I think this is one of the reasons why intellectuals get so pissed off with him. They are still reluctant to treat him as popular culture ... The extraordinary thing about English Literature is that actually our greatest writer is the intellectual equivalent of bubble-gum, but can make twelve-year-old girls cry, can foment revolutions in Africa, can be translated into Japanese and leave not a dry eye in the house. You mention folk culture and people immediately assume you're going to talk about porridge and clog-dancing. (1992: 186)

En su estudio sobre Atwood, Carter y Winterson, Paulina Palmer sostiene la tesis central de que estas escritoras ofrecen una interacción entre formas “serias” y “populares” de escritura (en este último grupo incluyen “dystopian fiction, fairy tale, thriller”), rompiendo de este modo la división entre ellas, “challeng[ing] the traditional concept of authorial originality” (1995: 187). A pesar de que afirma que

los hipotextos de estas autoras suelen ser “masculinist in association” (Ibid.: 188) — Shakespeare, Dickens, poetas románticos ingleses, etc.— resulta curioso que todas ellas aboguen por el uso del cuento de hadas y otros géneros estigmatizados como femeninos y populares para alcanzar una empresa abiertamente feminista.

## 2.2. Esbozo del panorama investigador

El panorama investigador en torno a la labor paródica del cuento de hadas en nuestro país es incipiente. Habría que empezar destacando la labor de la asociación ANILIJ (creada en 1999), cuyo objetivo principal es reunir a los investigadores de Literatura Infantil y Juvenil en España, aunque con proyección internacional. Incluso cuando la labor paródica del cuento de hadas en literatura adulta sólo ocupa una de las prioridades de esta asociación, al menos constituye un punto primordial que ha contribuido a mantener el interés por este género literario y sus aplicaciones. Habría que destacar, igualmente, la celebración por parte de esta asociación de congresos bianuales (desde 1999, el último fue en Guadalajara, México, en noviembre de 2009) y la publicación anual de la revista *ALLIJ* (desde 2001; el último volumen, nº 7, se publicó en 2009). Los congresos al respecto también son mínimos, destacando el reciente, aunque más generalizado y aplicado fundamentalmente al ámbito español e hispanoamericano, *I Congreso Internacional de Literatura Fantástica y de Ciencia Ficción*, celebrado en la Universidad de Carlos III de Madrid (6-9 marzo 2008). Cabe destacar, sin embargo, el VII curso del Centro de Formación Continua de la Universidad de Santiago de Compostela: “Las literaturas infantiles y juveniles ibéricas. Su influencia en la formación lectora. Reescrituras actuales del cuento popular. Siglo XXI”, dirigido por Blanca-Ana Roig Rechou, ofertado entre junio y septiembre de 2010, un claro indicador del interés que aún suscita este tema.

Dentro del panorama internacional, sin embargo, el interés por lo fantástico ocupa una posición privilegiada y consolidada. Es de destacar la existencia de dos asociaciones académicas de proyección internacional: de un lado, *The Children's Literature Association*, fundada en agosto de 1972 por Francelia Butler, Anne Deveraux Jordan y Jon Stott en la Universidad de Connecticut, con la publicación de dos revistas académicas de revisión por pares: *The Children's Literature Journal*, la primera revista académica dedicada al estudio de la literatura infantil, fundada por Butler en 1972 (editada

actualmente en Hollins University, Virginia) y *The Children's Literature Association Quarterly*, publicada desde 1976 (editada en Maryland); de otro lado, *The International Association for the Fantastic in the Arts*, que en marzo de 2010 celebró su 31º Congreso en Orlando (Florida), contando con una trayectoria de 31 años y la publicación anual de una revista, *Journal of the Fantastic in the Arts*, que se encuentra en su vigésimo número y se publica desde 1989. Otras revistas internacionales de reconocida trayectoria relacionadas con el tema son *Marvel and Tales: Journal of Fairy Tale Studies*, fundada en 1987 por Jacques Barchilon en la Universidad de Colorado, y *The Lion and the Unicorn*, que se edita en Johns Hopkins University (Baltimore, Maryland) desde 1977.

No obstante, a pesar de la consolidación de este campo de estudio tanto a nivel internacional como incluso nacional con la asociación ANILIJ, la labor investigadora de los docentes universitarios de nuestro país dentro del ámbito de Filología Inglesa rara vez se circunscribe exclusiva o mayoritariamente al estudio de la parodia del cuento de hadas. Destacan, sin embargo, algunos casos excepcionales. La Dra. Carolina Fernández Rodríguez (Universidad de Oviedo), tras defender su tesis doctoral (*Las reescrituras contemporáneas en inglés y castellano del cuento "La bella durmiente"*, dirigida por Socorro Suárez Lafuente, 1997), cuenta en su haber con tres monográficos al respecto: *Las nuevas hijas de Eva: re/escrituras feministas del cuento de "Barbazul"* (1997), *Las re/escrituras contemporáneas de Cenicienta* (1997) y *La bella durmiente a través de la historia* (1998), así como con una selección de artículos y capítulos de libro (1998, 1999, 2000, 2001, 2004 y 2007). Un caso similar es el protagonizado por la Dra. Beatriz Domínguez García (Universidad de Huelva), que defendió su trabajo de investigación en 1998 titulado *Hadas y brujas: la re-escritura de cuentos en narradoras anglófonas contemporáneas*, dirigido por Pilar Cuder Domínguez. Desde entonces, cuenta con un número considerable de publicaciones relacionadas con este tema, entre las que destacan su volumen *Hadas y brujas: la re-escritura de los cuentos de hadas en escritoras contemporáneas en lengua inglesa* (1999) y varios capítulos de libro —“Witches, Fairies and Feminist Writers in the Contemporary Fairy Tale” (2000) y “Los mitos en el cuento de hadas: tradición e innovación” (2002). El caso de la Dra. M<sup>a</sup> Celia Vázquez García (Universidad de Vigo) es igualmente significativo, si bien su producción crítica se centra primordialmente en manifestaciones de literatura infantil y juvenil más que en reescrituras del cuento de hadas por escritoras contemporáneas dirigidas a un público adulto. Ha participado en varios proyectos de investigación tanto autonómicos como nacionales donde se estudia

fundamentalmente la literatura infantil anglo-germana y su recepción en España y cuenta con varias publicaciones, algunas de ellas con su colega departamental Veljka Ruzicka Kenfel, entre las que destacan *Evolución de la literatura infantil y juvenil inglesa y alemana hasta el siglo XX* (1995), *La literatura infantil y juvenil anglo-americana de nuestro siglo* (1997), sus artículos “La literatura fantástica: concepto y evolución del género” (2002) y “La gestación de la ideología imperialista en la literatura juvenil inglesa” (2004) y, en especial, su reciente capítulo en Peterlang, “La Disneyficación de los cuentos de hadas tradicionales” (2009).

El resto de contribuciones a este tema suelen ser intermitentes entre los/as investigadores/as, normalmente interesados/as en cuestiones de género. Algunos ejemplos son Isabel Carrera Suárez (1988), Cristina Pérez Valverde y Mauricio Aguilera Linde (1999), Manuel Aguirre Dabán (2007) y mis propios estudios (Rodríguez Salas, 2004, 2006 y 2010). En el ámbito de Filología Hispánica, las contribuciones de Francisca Noguero Jimémez (2001) e Isadora Guardia Calvo (2007) relacionadas con la reescritura de “Caperucita Roja” son significativas, así como la de Janet Pérez (2008) sobre el uso subversivo del cuento de hadas en escritoras españolas.

Con respecto a proyectos y grupos de investigación, no existe ninguno específicamente centrado en este aspecto, lo cual denota el carácter marginal que todavía hoy día caracteriza este género literario. Frente a esta situación intermitente en nuestro país, destacan reconocidas figuras internacionales dentro del ámbito académico que han dedicado gran parte de su trayectoria investigadora a este aspecto: Jack Zipes, Cristina Bacchilega, Ruth Bottigheimer, Maria Tatar, Lorna Sage o Marina Warner, por mencionar algunos de los nombres más sonados.

En cuanto a proyectos de investigación, no existe ninguno centrado exclusivamente en la parodia del cuento de hadas, pero podrían mencionarse algunos estrechamente vinculados a aspectos centrales en las autoras seleccionadas para mi estudio. Por ejemplo, el proyecto dirigido por Isabel Carrera Suárez (U. Oviedo), titulado “Versiones y subversiones: la transformación de la escritura femenina” (1993-1995) y el dirigido por E. Russell (Universidad Rovira i Virgili), titulado “La construcción del yo femenino, étnico y nacional en la literatura contemporánea escrita por mujeres en lengua inglesa” (1995-1998).

Con respecto a un uso más generalizado de la parodia, hasta la actualidad, la labor investigadora en torno a este aspecto en nuestro país se ha

centrado fundamentalmente, y de manera casi exclusiva, en el estudio de su presencia y relevancia en la literatura y el arte clásicos o hispánicos. De este modo, con respecto a los estudios literarios, el grupo de investigación “Nomos” del Instituto Lucio Anneo Séneca ha publicado algunos trabajos relativos a aspectos cómico-paródicos en ciertos autores latinos, tales como el capítulo que lleva por título “El relato Utópico de Yámbulo”, de Carlos García Gual. Por otra parte, en abril de 2003, en el *Congreso Internacional del Centenario “Max Aub, testigo del siglo XX”*, celebrado en Valencia, Luis Bagué Quílez proponía un análisis de la biografía *Jusep Torres Campalans* como una parodia de la literatura vanguardista. Asimismo, en el marco de las actividades organizadas por los grupos “Psicoanálisis & Sociedad” y “Modernidad Femenina y Psicoanálisis” en el Instituto Francés de Barcelona, Zulema Moret abordó en su charla sobre *Parodia, transgresión y diferencia en la literatura escrita por mujeres en Latinoamérica* la cuestión de la parodia en el ámbito de la posmodernidad.

Igualmente, con respecto a otras áreas artísticas, la aproximación crítica a la parodia ha ignorado de modo sistemático el ámbito anglosajón. En el campo de los estudios fílmicos, una de las escasas muestras que existen acerca de la investigación sobre el papel de la parodia en el arte se debe a Celestino Deleyto, y nuevamente dentro del marco del arte hispánico, con su análisis “Postmodernism and Parody in *Mujeres al borde de un ataque de nervios*”. Las excepciones a este silencio académico en relación al estudio de la parodia en la literatura en lengua inglesa en el marco de nuestras fronteras son notablemente escasas, quedando reducidas a algunos estudios aislados divulgados a través de artículos y capítulos de libro, tales como los llevados a cabo por Teresa Gómez Reus, que investiga la parodia en el entorno de los roles sexuales en *The Custom of the Country*, Violeta Delgado Crespo, que explora en 1998 la interacción entre parodia y feminidad en *The Merchant of Shadows*, o la teoría de la refracción como representación distorsionada que ofrecen Susana Ónega y Christian Gutleben en su volumen *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film*.

Ante la evidencia de esta escasa labor investigadora en el área desde la cual se plantea el presente análisis, esta propuesta pretende dar cobertura al vacío crítico e interpretativo acerca de las implicaciones y parámetros existentes en el recurso a la parodia del cuento de hadas, tanto de los valores e instituciones que subyacen a las obras que conforman el corpus del presente estudio, como de cuestiones textuales o literarias.

### 2.3. Referencias bibliográficas

Aguilera Linde, M. "Disen(chan)ting Lands: Children's Fantasy and Fairy Tales as Subversive Discourses in Victorian Literature", en *Popular Texts in English: New Perspectives*. Eds. L. Mora et al. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001: 309-315.

Aguirre Dabán, M. *The Thresholds of the Tale: Liminality and the Structure of Fairytales*. Madrid: The Gateway Press, 2007.

Bacchilega, C. *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1997.

Bakhtin, M. M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trad. Caryl Emerson. Manchester: Manchester University Press, 1984 [1929].

Bényei, T. "Ironic Parody or Parodistic Irony? Irony, Parody, Postmodernism and the Novel". *Hungarian Journal of English and American Studies* 1.1 (1995): 89-124.

Campbell, J. "The Djinn in the Nightingale's Eye: Five Fairy Stories", en A.S. Byatt and the *Heliotropic Imagination*. Waterloo, Ontario, Canada: Wilfred Laurier UP, 2004: 179-192.

Carrera Suárez, I. "Los cuentos de hadas de Angela Carter: la difícil descolonización de la mente". *Revista canaria de estudios ingleses* 17 (1988): 103-112.

Chanady, A.B. *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy*. New York & London: Garland, 1985.

Day, A. *Angela Carter: The Rational Glass*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1998.

De Beauvoir, S. *The Second Sex*. Ed. y trad. H.M. Parshley. Middlesex: Penguin Books, 1984 [1949].

Deleuze, G. *The Logic of Sense*. Ed. C.V. Boundas; trans. M. Lester & C. Stivale. New York: Columbia University Press, 1990.

Deleyto, C. "Postmodernism and Parody in *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988)". *Forum for Modern Language Studies* 31.1 (1995): 49-63.

Delgado Crespo, V. 1999. "Angela Carter's Invocation of the Spirit of the Cinema: Parody and Fertility in 'The Merchant of Shadows'". *STUDIUM: Revista de Humanidades* 6 (1999): 51-66.

Dentith, S. "Approaches to Parody" and "Is Nothing Sacred? Parody and the Postmodern", en *Parody*. London & New York: Routledge, 2000: 1-38, 154-85.

Derrida, J. *Positions*. London: Athlone, 1987.

Domínguez García, B. *Hadas y brujas: la re-escritura de los cuentos de hadas en escritoras contemporáneas en lengua inglesa*. Huelva: Servicio de publicaciones de la U. de Huelva, 1999.

---. "Witches, Fairies and Feminist Writers in the Contemporary Fairy Tale", en *Mosaicos y taraceas: Des-construcción feminista de los discursos del género*. Eds. M. Bengoechea y M. Morales. Alcalá de Henares: Servicio de publicaciones de la U. de Alcalá de Henares, 2000: 77-90.

---. "Los mitos en el cuento de hadas: tradición e innovación", en *La imaginación mítica: pervivencia y revisión de los mitos en la literatura en habla inglesa*. Ed. R. Vélez Núñez. Cádiz: Servicio publicaciones U. Cádiz, 2002: 147-168.

Eliade, M. *The Myth of the Eternal Return: Or, Cosmos and History*. Trad. W. R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 1991.

---. "Observing Sacred Time". *Parabola* 15.1 (1990): 21-28.

Estes, D. "The Mechanics of Time", en *The Temporal Mechanics of the Fourth Gospel: A Theory of Hermeneutical Relativity in the Gospel of John*. Leiden, The Netherlands: Brill, 2008: 31-98.

Fand, R. J. "Dialogism and the Female Self", en *The Dialogic Self. Reconstructing Subjectivity in Woolf, Lessing, and Atwood*. London, Cranbury, New Jersey, Ontario: Associated University Press, 1999: 15-37.

Fernández Rodríguez, C. *Las nuevas hijas de Eva: re/escrituras feministas del cuento de "Barbazul"*. Málaga: Universidad de Málaga, 1997.

---. *Las re/escrituras contemporáneas de Cenicienta*. Oviedo: KRK Ediciones, 1997.

---. *La bella durmiente a través de la historia*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998.

---. "Revisión del 'mito de la belleza' en las re/escrituras contemporáneas de cuentos de hadas", en *Mitos: Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Investigaciones Semióticas VII)*. Eds. A. Navarro González et al. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1998: 350-359.

---. "La ideología feminista y los cuentos de hadas contemporáneos", en *Actas del XXI Congreso Internacional de AEDEAN*. Ed. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999: 189-194.

---. "Las revisiones feministas contemporáneas de 'La Bella Durmiente' en la literatura de las Américas", en *Actas del Congreso Internacional Literatura de las Américas, 1898-1998*. Ed. J.C. González Boixo et al. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2000: 179-186.

---. "El cuento de hadas como germen de la novela finisecular: Red Shoes (1998) y La reina de las nieves (1994)", en *El cuento de la década de los noventa: Actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Madrid: UNED, 2001: 207-218.

---. "Cuentos de hadas y feminismo: a la emancipación por la fantasía". *Platero: revista de literatura infantil-juvenil y animación a la lectura* 142 (2004): 17-33.

---. "Orígenes y configuración clásica del arquetipo de 'La Cenicienta'", en *Diosas del celuloide: arquetipos de género en el cine clásico*. Ed. M. García Casado et al. Madrid: Ediciones Jaguar, 2007: 283-316.

Fiander, L.M. *Fairy Tales and the Fiction of Iris Murdoch, Margaret Drabble, and A.S. Byatt*. New York: Peter Lang, 2004.

García Gual, C. "El relato utópico de Yambulo", en '*Res Publica Litterarum*'. *Documentos de trabajo del Grupo de Investigación 'Nomos'*. Suplemento Monográfico Utopía, 2006.

Gasiorek, A. "Angela Carter", en *Post-War British Fiction: Realism and After*. London and New York: Edward Arnold, 1995. 126-136.

Genette, G. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Trad. C. Fernández Prieto. Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara, 1989 [1992].

Heidegger, M. *Poetry, Language, Thought*. Trad. A. Hofstadter. New York: Harper and Row, 1971.

Gómez Reus, T. "The parody of sexual differentiation in Edith Wharton's *The custom of the country*". *Revista canaria de estudios ingleses* 21 (1990): 131-140.

Guardia Calvo, I. "Tantas caperucitas como lobos". *Extravío: revista electrónica de literatura comparada* 2 (2007): 20-35.

Hoffman, G. "The Space-Time Continuum", en *From Modernism to Postmodernism. Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005: 269-422.

Hutcheon, L. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London & New York: Routledge, 1988.

---. *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge, 1991 [1989].

---. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London & New York: Routledge, 1994.

Irigaray, L. "The power of discourse and the subordination of the feminine: Interview". *This Sex Which is Not One*. Trad. Catherine Porter. New York: Cornell University Press, 1996 [1985]: 68-85.

Jackson, R. *Fantasy. The Literature of Subversion*. London and New York: Routledge, 1981.

Kermode, F. *The Sense of an Ending*. Oxford: Oxford University Press, 1970 [1966].

Kristeva, J. "Women's Time", en *The Kristeva Reader*. Ed. T. Moi; trad. A. Jardine y H. Blake. Oxford: Basil Blackwell, 1986 [1979]: 187-213.

---. "Talking about Polylogue". *French Feminist Thought: A Reader*. Ed. Toril Moi. New York: Basil Blackwell, 1989: 110-17.

---. *Proust and the Sense of Time*. Trad. S. Bann. London: Faber and Faber, 1993.

---. "Psychoanalysis and the Imaginary". *Continental Philosophy VI. Cultural Semiosis: Tracing the Signifier*. Ed. H. Silverman. New York & London: Routledge, 1998: 181-95.

Kierkegaard, S. *The Concept of Irony: With Constant Reference to Socrates*. Trad. Lee M. Capel. London: Collins, 1966.

Kulish, N. y D. Holtzman. *A Story of Her Own: The Female Oedipus Complex Reexamined and Renamed*. Lanham, Maryland: Jason Aronson, 2008.

Lévinas, E. *Difficult Freedom: Essays on Judaism*; trad. S. Hand. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.

Lovell, T. "Writing Like a Woman: A Question of Politics", en *The Politics of Theory*. Ed. F. Barker et al. Colchester: Essex University Press, 1983: 15-26.

Meaney, G. "History and Women's Time", en *(Un)Like Subjects: Women, Theory, Fiction*. London: Routledge, 1993: 78-119.

Nikolajeva, M. "Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern", en *Marvels and Tales: Journal of the Fairy Tale Studies* 17.1 (2003): 138-156.

Noguerol Jiménez, F. "La metamorfosis de Caperucita", en *Aún y más allá: mujeres y discursos*. Eds. Mattalía, S. y N. Girona. Caracas, Escultura, 2001: 113-122.

Onega, S. y C. Gutleben (eds.). *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film*. Amsterdam: Rodopi, 2004.

Pérez, J. "Spanish women writers and the fairy tale: creation, subversion, allusion". *Céfiro: Enlace hispano cultural y literario* 8.1-2 (2008): 52-84.

Pérez Valverde, C. y M. Aguilera Linde. *Cuentos de la Edad de Oro: Cuentos fantásticos de la época victoriana*. Madrid: Valdemar, 1999.

Petzold, D. "Fantasy Fiction and Related Genres", en *Modern Fiction Studies* 32.1 (1986): 11-20.

Propp, V. *Morfología del cuento*. Trad. F. Díez del Corral. Madrid: Ediciones Akal, 1985 [1929].

Renk, K.W. "Myopic Feminist Individualism in A.S. Byatt's Arabian Nights' Tale: 'The Djinn in the Nightingale's Eye'". *Journal of International Women's Studies* 8.1 (2006): 114-124.

Rodríguez Salas, G. "El conflicto generacional en Katherine Mansfield: el caso de 'Sun and Moon'". *AILIJ* 2 (2004): 199-214.

---. "Adiós a Cenicienta: 'The Tiredness of Rosabel' de Katherine Mansfield". *Proceedings of the 29<sup>th</sup> AEDEAN Conference*. Eds. A. Alcaraz Sintés et. al. Jaén: Servicio de publicaciones de la Universidad de Jaén, 2006: 237-245.

---. "No More Lullabies For Foolish Virgins. Angela Carter and 'The Erl-King'". *English Studies (ES): Revista de Filología Inglesa* 31 (2010): En prensa.

Rose, M. A. *Parody: Ancient, Modern, and Postmodern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Rosenstone, R. A. *Visions of the Past. The Challenge of Film to our Idea of History*. Cambridge, Harvard University Press, 1997.

Said, E. *Orientalism. Western Perceptions of the Orient*. New York. Vintage, 1978.

---. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 1993.

Sullivan, C. y B. White. *Writing and Fantasy*. London: Longman, 1999.

Todorov, T. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trad. R. Howard. New York: Cornell University, 1975 [1970].

---. *Nous et les autres*. Paris: Seuil, 1989.

---. *Le nouveau désordre mondial: Réflexions d'un Européen*. Paris: Robert Laffont, 2003.

Tolkien, J.R.R. "On Fairy Stories", en *The Monsters and the Critics and Other Essays*. London: Harper Collins Publishers, 1990: 5-48.

Vázquez García, C. et al. *Evolución de la literatura infantil y juvenil inglesa y alemana hasta el siglo XX*. Vigo: Ediciones Cardeñoso, 1995.

---. *La literatura infantil y juvenil anglo-americana de nuestro siglo*. Barcelona: PPU, 1997.

Vázquez García, C. "La literatura fantástica: concepto y evolución del género". *Revista de Literatura* 188 (2002): 11-24.

---. "La gestación de la ideología imperialista en la literatura juvenil inglesa". *Revista de Literatura* 204 (2004): 51-67.

---. "La Disneyficación de los cuentos de hadas tradicionales", en *La Literatura infantil y juvenil: de la palabra a la imagen*. Eds. Carmen Becerra y Ana Fernández Mosquera. Frankfurt: Peterland, 2009. En prensa.

Von Franz, M. L. *An Introduction to the Interpretation of Fairytales*. Dallas, Texas: Spring Publications, 1982 [1970].

Warner, M. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. Londres: Vintage, 1995 [1994].

Zipes, J. *Don't Bet on the Prince. Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. Methuen: New York and London: Gower, 1986.

---. *Fairy Tale as Myth, Myth as Fairy Tale*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1994.

### 3. Objetivos del proyecto

#### 3.1. Hipótesis de partida

Como se deduce de la introducción al presente proyecto, a pesar del debate existente en torno a la relevancia del cuento de hadas hoy en día, su impacto en la narrativa de escritoras contemporáneas es ineludible y, por tanto, es necesario considerar las razones por las que se sigue empleando y las diferencias de utilización en unas escritoras y en otras. El presente proyecto parte de las siguientes hipótesis de partida:

1. Si bien es cierto que las escritoras seleccionadas parten del cuento de hadas tradicional con la intención de crear un hipertexto totalmente distinto y reivindicativo, especialmente en cuestiones de género, la hipótesis central de partida de este proyecto es que el uso subversivo de este género literario no es monolítico. Se prevén tres usos principales en la parodia del cuento de hadas como hipotexto en estas escritoras:
  - 1.1. Utilización del cuento de hadas tradicional como hipotexto principal; el resultado es un cuento de hadas subvertido. Se trata de la opción más evidente y la que tal vez genera más rechazo entre los sectores académicos más puristas. El caso de Byatt con su colección *The Djinn in the Nightingale's Eye*, abiertamente subtulado "Five Fairy Stories", es el más evidente y el que más cercano se encuentra a la imitación del estilo y la estructura del cuento tradicional. Le seguiría la colección de Carter, *The Bloody Chamber and Other Stories*, donde cada uno de los relatos alude en su título abiertamente a un cuento de hadas tradicional, aunque en su caso la subversión resulte más evidente por su estilo gongorino (o exuberante, en palabras de Gasiorek) y el feminismo radical en la presentación de las protagonistas. En cualquier caso, ambas colecciones tienen la apariencia evidente de cuentos de hadas, aunque propugnen una revisión adulta de los mismos.
  - 1.2. Referencias intertextuales intermitentes sin utilizar el cuento de hadas como hipotexto central. Se trata de una práctica muy generalizada que no limita el hipertexto resultante al género

tradicionalmente considerado infantil del cuento de hadas, por lo que es una forma de hacer un guiño a este género subversivo sin restringir el producto resultante a su entorno. Éste es el caso de la obra seleccionada de Bird.

- 1.3. Una combinación de las dos opciones anteriores: utilizar el cuento de hadas como entidad propia dentro de una obra más amplia. Es el caso de Winterson, donde el cuento de “The Twelve Dancing Princesses” de los Hermanos Grimm ocupa un lugar central en su novela, pero acaba estando supeditado a la historia principal desarrollada en *Sexing the Cherry*.

Probablemente el hecho de que en general las escritoras contemporáneas cuenten en su repertorio literario con un par de obras, a lo sumo, representativas del primer apartado se debe a la estigmatización que todavía hoy recibe el cuento de hadas como tal, y parece estar mejor visto que se hagan alusiones puntuales al hipotexto que basar por completo el hipertexto resultante en un cuento tradicional.

2. El presente proyecto considera que los “marcadores femeninos” en el cuento de hadas distinguidos por Wilkie-Stibbs (2002: 50-72) —véase introducción— pueden ofrecer interesantes hallazgos en relación con el efecto subversivo perseguido por las escritoras seleccionadas en su utilización de este tipo de cuento como hipotexto principal.
3. Con respecto al *illus tempus* del cuento de hadas y su asociación con un tiempo cíclico femenino, parto de la hipótesis de que puede ofrecer interesantes juegos temporales en la narrativa de las escritoras seleccionadas —el contraste entre esta indeterminación temporal y una ubicación de sus historias en un contexto contemporáneo o incluso utópico. Siguiendo la división de Frank Kermode (1970: 39), que distingue entre mitos (*illus tempus*, orden perdido del tiempo) y ficciones (*hoc tempus*, explican el aquí y ahora), y su conclusión de que los mitos redimen y consolidan patrones frente a las ficciones que son transgresoras y disruptivas, las autoras seleccionadas ofrecerán una interesante combinación de ambos, apropiándose del potencial limitador

del mito del cuento de hadas y aplicándolo al aquí y ahora de sus ficciones.

### 3.2. Antecedentes y resultados previos

El proyecto de investigación que propongo no surge de la nada, sino de la autoconciencia de haber dado unos primeros pasos en el tema propuesto con la redacción de varios capítulos y artículos científicos directamente relacionados con la reescritura subversiva del cuento de hadas y la parodia. Considero que este bagaje previo es indispensable para embarcarse en un proyecto de investigación, como ya apuntara Ángeles de la Concha en su interesante charla ofrecida como plenaria en AEDEAN 2009: “ANEP research projects: proposal guidelines”. En mi caso, destacan los capítulos y artículos “El conflicto generacional en Katherine Mansfield: el caso de ‘Sun and Moon’” (2004), “Adiós a Cenicienta: ‘The Tiredness of Rosabel’ de Katherine Mansfield” (2006) y “No More Lullabies For Foolish Virgins. Angela Carter and ‘The Erl-King’” (2010), todos ellos mencionados en la bibliografía básica del proyecto. Habría que añadir el interés por la imitación intencionada y la parodia en general que ha dominado gran parte de mi producción investigadora, en especial en autoras como Mansfield, Carter, Stein y autores como Joyce o Bulwer-Lytton (véase CV). Por tanto, la parodia específica del cuento de hadas supone un paso más en este amplio campo de investigación que puede reportar interesantes resultados. Mi experiencia anterior garantiza, en mi opinión, un sólido punto de partida al respecto.

Igualmente, cuento con la experiencia docente de un curso de posgrado (impartido desde 2006), donde uno de los apartados es la subversión del cuento de hadas tradicional en escritoras como Mansfield (“The Tiredness of Rosabel” – “Cenicienta”), Carter (“The Company of Wolves” – “Caperucita Roja”) y Bird (“Cave Amantem” – “Caperucita Roja”), dos de las cuales formarán parte del proyecto de investigación propuesto. Además, encuadro mi labor investigadora dentro del grupo de investigación “Recepción, modos y géneros de la literatura en lengua inglesa” (HUM 592), que dirige Adelina Sánchez Espinosa. El grupo centra su atención en estudiar relecturas, silencios y ausencias en la literatura en lengua inglesa, al tiempo que analiza las relaciones entre obras canónicas y marginales, así como entre ideología, poder y resistencia, utilizando una metodología dialógica e interdisciplinar. Me adentro, por tanto, en un campo nuevo pero con el que estoy familiarizado.

### 3.3. Objetivos concretos

1. Analizar la evolución que ha experimentado la parodia del cuento de hadas en los textos de escritoras contemporáneas en lengua inglesa en las décadas de los 80 y 90 con el objeto de entender las relaciones con la alteridad y las cuestiones de género mantenidas por las sociedades en que los textos se gestaron.
2. Contrastar las distintas estrategias y usos intertextuales del cuento de hadas en estas escritoras que ayuden a revelar el potencial subversivo de este género literario a la par que el estigma que sigue sufriendo en el mundo académico y literario.
3. Detectar la presencia en estos textos de una serie de marcadores femeninos, siguiendo la taxonomía proporcionada por Wilkie-Stibbs (2002: 50-72) con el fin de explicar la intención subversiva de estas escritoras en su reescritura del cuento de hadas.
4. Establecer una conexión entre la indeterminación temporal del cuento de hadas (*illus tempus*) y el tiempo cíclico femenino y justificar en qué manera las autoras seleccionadas recurren a la mezcla de esta temporalidad y el *hoc tempus* (aquí y ahora) para reutilizar el potencial limitador del mito en su propio beneficio.
5. Elaborar material didáctico que provoque la realización de relecturas de los cuentos de hadas tradicionales, subrayando silencios y ausencias. Tal relectura podría derivar en un cuestionamiento de las ideologías dominantes, actitud última que constituiría en sí misma una propuesta para ayudar a la convivencia entre distintas culturas, al tener en cuenta contextos multiculturales susceptibles de ser armonizados en una alter-globalización cultural que supere los dictados patriarcales.