

# EL ARTE COMO NECESIDAD. LA CÁMARA SANGRIENTA DE ANGELA CARTER

*Domenico D'Agostino*

*Universidad de Salerno (Italia)*

*El arte se puede considerar tal cuando surge de la necesidad.  
Este origen es la garantía de su valor; no hay otro (Carter, 2006)<sup>1</sup>*

La concepción del arte de la autora inglesa Angela Carter (1940-1992) se expresa plenamente en esas palabras. Para ella el arte nace de la necesidad y eso garantiza la validez cultural, la eficacia e importancia de la expresión creativa. Esa inclinación de Carter hacia lo que podríamos definir “el arte como necesidad” se refleja en su rica y varia producción literaria y en especial modo en su obra de re/escritura. De hecho, esta práctica literaria muy fructuosa, que en su caso mira a la revisión paródica de algunos de los cuentos de hadas más clásicos de la cultura occidental, permite a Carter desenmascarar los valores del pensamiento patriarcal implícitamente transmitidos en ellos. En una entrevista con la periodista Katsavos afirma que su intento es “averiguar lo que realmente denotan ciertas configuraciones de imágenes en nuestra sociedad, en nuestra cultura, lo que significan, por debajo de esa apariencia semireligiosa que consigue que las personas no quieran interferir en ellas” (Katsavos, 1994: 12).

De esa manera su percepción del arte como necesidad se convierte en un propósito real y específico, es decir “la exploración y exposición de las construcciones sociales y, muy especialmente, las de género, que forman parte de la identidad que la cultura impone sobre el individuo, de modo tal que éste percibe sus

---

<sup>1</sup> “Art is good when it springs from necessity. This kind of origin is the guarantee of its value; there is no other”. Todas las traducciones al castellano de los textos italianos e ingleses son mías, excepto las de la narrativa de Carter; las originales en inglés han sido tomadas de Carter, A., *The Bloody Chamber and other stories*, Penguin Books, London, 1993, mientras que las traducciones al castellano proceden de Carter, A., *La Cámara Sangrienta y otras historias*, traducción de Matilda Horne, Minotauro, Barcelona, 1991.

características como propias, más que como procedentes de un agente externo” (García Domínguez, 2004: 1). A través de una deconstrucción desmistificadora y paródica de los cuentos de hadas, que representan “uno de los principales mecanismos de la cultura para inculcar roles y comportamientos” (Rowe, 2002: 210), su producción artística se traduce en una sutil revisión que ofrece “otro tipo de narración, otro lenguaje, y una nueva imagen femenina” (Billi, 1993: 213).

La ficción de Angela Carter “siempre tuvo como denominador común un declarado y convencido feminismo” (García Domínguez, 2004: 1), de hecho la autora recibe el influjo directo del contexto cultural que la nueva realidad del pensamiento feminista forjaba en aquellos años en los que empezaba a convertirse en una corriente filosófica y literaria, dejándose atrás la fase política de reivindicaciones y luchas por la igualdad.

En este renovado contexto socio-cultural el enfoque teórico feminista, ocupándose a la vez de varios géneros literarios para poner de manifiesto los múltiples valores falogocéntricos presentes en los textos de nuestra cultura, llevó a muchas autoras a reinterpretar y reelaborar los cuentos de hadas para ponerlos al servicio de las mujeres:

El enfoque feminista es responsable de que se hayan producido nuevas lecturas de los cuentos de hadas tradicionales y éstas, a su vez, han provocado la necesidad de re/escribir los relatos maravillosos con el fin de adaptarlos a un nuevo sistema de valores, relaciones sociales distintas, modos de construcción de la identidad alternativos, etc. (Fernández Rodríguez, 1997: 89).

Más en concreto, una particular atención por parte de algunas autoras contemporáneas hacia los cuentos de hadas clásicos empieza a partir de los años setenta, con el específico propósito de experimentar “un intento de relacionar los cuentos de hadas con los sistemas de valores y las pautas culturales de las

comunidades en las cuales el cuento circula. Desde esta perspectiva, los cuentos se perciben como reflejos de – además de promulgadores de – normas culturales” (Jones, 1995: 133). Esta nueva forma de leer los cuentos de hadas desde un enfoque feminista permite a estas autoras de desvelar como el imaginario colectivo sea dominado y construido por la tradición patriarcal, demostrando así que el orden social y cultural es “susceptible de ser modificado por una transformación de sus condiciones históricas de producción” (Bourdieu, 2000: 73).

Lo que se plantean denunciar las autoras que se enfrentan a ese nuevo desafío de regeneración y renovación, es la dificultad de las lectoras al momento de identificarse con los personajes femeninos de los cuentos de hadas, que “presentan, privilegian y contribuyen a perpetuar una imagen de la mujer como es pretendida por la cultura patriarcal, y por lo tanto pasiva, dependiente, sumisa, silenciosa, privada de identidad y prisionera de su rol sexual” (Billi, 1993: 203-204). Marie Von Franz, por ejemplo, desde una perspectiva simbólico-psicológica, cree que en muchas ocasiones los personajes femeninos no representan realmente a la mujer, su estado de ánimo, o su verdadera situación psicológica:

Que una figura femenina sea la protagonista de un cuento no significa necesariamente que el cuento hable de los problemas de las mujeres, porque muchas historias que describen las aventuras o los sufrimientos de una mujer han sido contados por los hombres y son proyecciones de su imaginación, expresan sus aspiraciones y sus dificultades para vivir su lado femenino y para entrar en relación con las mujeres (Von Franz, 1998: 8).

La identificación como proceso primario a través del cual el lector y la lectora imitan en su imaginación a los protagonistas y a las protagonistas de los cuentos, es un elemento que va a ser un punto fundamental de observación crítica por parte de muchas autoras. Una completa identificación parece ser posible sólo para el

lector-niño, ya que los cuentos clásicos han indicado a la lectora-niña sólo las formas de reprimir e ignorar el lado oscuro de su inconsciente, considerado inaceptable y censurable (Billi, 1993: 204). En este sentido, reescribir desde un enfoque feminista algunos textos clásicos de origen popular significa remodelarlos para permitir a las lectoras una mayor identificación con las heroínas:

Examinar determinados cuentos populares desde la perspectiva del feminismo moderno significa revisar aquellos paradigmas que afectan a nuestras expectativas románticas y aclarar las ambigüedades psíquicas que a menudo confunden a las mujeres contemporáneas (Rowe, 2002: 209).

Está claro que los cuentos de hadas son las primeras representaciones de los papeles sociales de los individuos, asignan a los futuros hombres y a las futuras mujeres papeles sociales ya predeterminados por la tradición vigente, puesto que “desde la primera infancia, los niños son el objeto de expectativas colectivas muy diferentes según su sexo” (Bourdieu, 2000: 75). Desde esta perspectiva, Karen Rowe pone en evidencia lo peligroso que son los mensajes subyacentes en tales cuentos, porque “inconscientemente las mujeres pueden exportar desde los cuentos de hadas a la vida real normas culturales que exaltan la pasividad, la dependencia, y el auto-sacrificio como virtudes fundamentales en una mujer” (Rowe, 2002 : 209).

Como señala García Domínguez el interés de Carter por el género literario de los cuentos de hadas ha generado también algunas críticas, sobre todo por parte de algunas feministas que, malinterpretando la obra de re/escritura de la autora, “opinan que su ficción perpetúa imágenes opresoras patriarcales” (García Domínguez, 2004: 1). De todos modos, excepto algunos casos aislados, gran parte de la crítica actual parece ser unánime en reconocer los grandes méritos de la autora inglesa, sobre todo por su gran capacidad de “analizar las imágenes opresoras, evidenciar su androcentrismo y ofrecer alternativas liberadoras a partir de ellas” (García

Domínguez, 2004: 5). Considerando que “la escritora paródica – como lectora y autora – reafirma ya un sujeto diferente, una perspectiva y una visión nueva” (Billi, 1993: 206), lejos de todo intento de reproducir mitos colectivos patriarcales, la re/escritura de los cuentos de hadas por parte de Carter se propone más bien desbaratar los cánones y las reglas de comportamiento dictadas por la sociedad patriarcal. En este sentido la parodia como recurso literario es subversiva y “permite preservar el pasado, el ya dicho, pero al mismo tiempo recontextualizarlo, cambiarlo de signo, transformarlo, derrocando así el sujeto autoritario que desde siempre ha dominado, y reinsertarlo, literariamente e ideológicamente renovado, en el sistema cultural” (Billi, 1993: 206).

La colección *The Bloody Chamber and other stories* (1979) de Angela Carter representa una reelaboración de algunos cuentos de hadas de la tradición occidental (entre otros *Barbazul*, *Caperucita Roja*, *El gato con botas*). Como muchas otras autoras, Carter cree que es necesario modificar los cuentos de hadas para proponer nuevos sistemas de valores que ofrezcan más posibilidades de identificación a la lectora-niña. Como sostiene García Domínguez todos sus cuentos “se refieren a la construcción de la identidad femenina, al proceso de culturización que convierte a la niña en la mujer aleccionada del sistema patriarcal. Por ello, todos los cuentos toman como punto de partida el momento crítico en este adoctrinamiento, el despertar sexual, el descubrimiento del propio deseo, el inicio de la dinámica sujeto/objeto” (García Domínguez, 2004: 4). La misma Carter opina que “no es muy agradable para las mujeres descubrir como están representadas en el mundo” (Katsavos, 1994: 16). Por este motivo, es necesario poner fin a esa mendaz representación de la mujer por parte del imaginario masculino, que se refleja claramente en las muchas protagonistas que representan dos polos opuestos, porque, o son malvadas (la madrastra, el hada mala, la bruja) y merecen una punición ejemplar, o son dóciles y sumisas, e interpretan, interiorizándolo como única posibilidad, el papel establecido por la tradición patriarcal, que las quiere castas e inermes en el espacio doméstico.

En la reelaboración de Barbazul, el famoso clásico del autor francés Charles Perrault, publicado por primera vez en la colección de cuentos *Histoires ou contes du temps passé avec des moralités* (1697), Carter utiliza las mismas estructuras narrativas, pero adaptándolas a sus intenciones. La protagonista pasiva de Perrault se convierte en una heroína que toma sus propias iniciativas, que tiene conciencia de su rol social y sexual. Al final consigue su autoafirmación y adquiere la experiencia necesaria para desarrollar su vida de forma independiente. A este propósito parece necesario señalar que Carter había realizado una traducción de los cuentos de Perrault (*The Fairy Tales of Charles Perrault*, 1979), y que por lo tanto ya había elaborado su propia interpretación “puesto que cada traducción es una lectura crítica que sobrepone al texto original su versión de la «verdad» de la obra traducida, en una inevitable y tal vez fecunda «traición»” (Tundo, 1996: 171). En este sentido, toda traducción realizada desde una perspectiva feminista representa uno de los medios por excelencia para intentar subvertir el discurso y el sistema de valores establecido por la cultura dominante, al mismo tiempo que, rozando la parodia, se presenta como una radical transformación del texto original (Demaria, 2003: 139).

Como señala Mirella Billi (1993: 217), es como si la autora polemizara con algunas posturas críticas, sobre todo las del psiquiatra Bruno Bettelheim, que considera, desde un enfoque psicoanalítico, que los cuentos de hadas son muy importantes para el proceso de maduración psicológica de los niños que los leen: “los cuentos de hadas tienen un gran significado psicológico para los niños a todas las edades y de ambos sexos, sin tener en cuenta la edad y el sexo del héroe de la historia” (Bettelheim, 1995: 22). En la lectura de Barbazul que ofrece Bettelheim no existe ningún proceso de desarrollo en los personajes y la puerta cerrada simboliza los aspectos de la sexualidad escondida (Bettelheim, 1995: 311). Carter, en cambio, modifica estos dos aspectos escribiendo un cuento que se basa precisamente en el desarrollo psicológico y sexual de la protagonista, que se transforma de mujer objeto a sujeto de representación, es decir, se convierte en protagonista. Carter está convencida de que los cuentos de hadas juegan un papel importante en la maduración

infantil, pero su contenido surte efectos diferentes en los niños y las niñas puesto que crean en la conciencia de estas últimas “dependencia y una personalidad incierta y disociada, además de fijar unos modelos femeninos completamente devaluados y carentes de identidad y autonomía” (Billi, 1993: 217).

En la *Cámara Sangrienta* (*The Bloody Chamber*, 1979), la primera diferencia que podemos observar con respecto a los cuentos de hadas tradicionales es que la protagonista habla en primera persona, es decir, es la narradora-protagonista del cuento. El típico “Érase una vez” desaparece, como también la figura autoritaria del protagonista masculino. En los cuentos de Carter el hombre aparece como una figura de muerte y no de salvación. En el momento en que la protagonista interpreta también el papel de narradora comenta y dirige el cuento, de manera que el yo de la narradora construye el cuento, de la misma forma que el yo de la protagonista construye su vida:

Me recuerdo despierta aquella noche, insomne en la litera del coche-cama, en un éxtasis delicioso, arrobador de loca efervescencia, la ardiente mejilla hundida en la impecable batista de la almohada y el batir frenético de mi corazón remendando el jadeo de los grandes pistones del tren, de ese tren que me llevaba lejos a través de la noche, lejos de París, lejos de la infancia, lejos de la casta y recoleta quietud del apartamento de mi madre, rumbo al inimaginable país del matrimonio (Carter, 1991: 9)<sup>2</sup>.

El matrimonio es el motivo por el que la protagonista ha dejado su familia y su infancia, como había dejado todos sus proyectos para el futuro. En el cuento no se comprende si el personaje femenino es ingenuo y después adquiere experiencia, o si

---

<sup>2</sup> I remember how, that night, I lay awake in the wagon-lit in a tender, delicious ecstasy of excitement, my burning cheek pressed against the impecable linen of the pillow and the pounding of my heart mimicking that of the great pistons ceaselessly thrusting the train that bore me through the night, away from Paris, away from childhood, away from the white, enclosed quietude of my mother's apartment, into the unguessable country of marriage (Carter, A., *The Bloody Chamber and other stories*, ob. cit., pág. 7).

es consciente desde el principio, es decir ya sabe a lo que se va a enfrentar y ya sabe lo que quiere. Tras el matrimonio, la protagonista define su nueva situación como un “exilio”, reconociendo que ya sospechaba cual sería su nueva condición de mujer casada. De ese modo Carter invierte el mensaje que los clásicos cuentos transmiten a las jóvenes mujeres, es decir “una alarmante profecía que el matrimonio es un encantamiento que las protegerá contra las desagradables realidades afuera del reino doméstico, garantizándoles la felicidad eterna” (Rowe, 2002: 220): “Al matrimonio, al exilio; lo sentí, lo supe: supe que de ahora en más siempre estaría sola” (Carter, 1991: 15)<sup>3</sup>.

A este propósito es necesario evidenciar que el matrimonio en los cuentos de hadas no representa una simple ceremonia individual, sino un rito colectivo que celebra la exaltación de la mujer que asimila su papel social de esposa y madre.

Desde el principio se puede observar la complicidad que une a la protagonista con su madre, una relación diferente al tradicional enfrentamiento entre mujeres presentado en muchos cuentos de hadas<sup>4</sup>: “la cooperación entre mujeres es frecuentemente propuesta por muchas re/escrituras como alternativa al arquetipo de la rivalidad femenina” (Fernández Rodríguez, 1997: 125). La presentación de una relación positiva entre madre e hija, y, más en general, entre mujeres, demuestra el intento de Carter de denunciar cuanto esta relación haya sido desatendida y considerada desdeñable por el pensamiento patriarcal (Irigaray, 1990: 103), que ha intentado siempre poner y representar a las mujeres en una recíproca y desventajosa rivalidad (Irigaray, 1990: 133). El recurso a este profundo vínculo entre la protagonista y su madre por parte de Carter representa un vehículo de transformación y subversión (Bacchilega, 1997: 129) que supone la desmitificación de la represión cultural de la primordial relación entre madre e hija (Muraro, 1994: 28).

Analizando más en profundidad ese pasaje podríamos afirmar que, a diferencia de los cuentos de hadas tradicionales, aquí la figura materna no impide a la

---

<sup>3</sup> Into marriage, into exile; I sensed it, I knew it – that, henceforth, I would always be lonely (Carter, A., *The Bloody Chamber and other stories*, ob. cit., pág. 12).

<sup>4</sup> Valgan como ejemplos las innumerables variantes de Cenicienta, donde la rivalidad entre mujeres ocupa un lugar de primer plano (Cfr. Fernández Rodríguez, C., *Las re/escrituras contemporáneas de Cenicienta*, ob. cit., págs 119-133).

hija empezar su rito de iniciación hacia el descubrimiento de su sexualidad y el logro de la completa madurez psicológica, ya que no representa una madre autoritaria “que parece sofocar los deseos naturales por el hombre, por el matrimonio, y en consecuencia por el logro de la madurez femenina” (Rowe, 2002: 213).

En la *Cámara Sangrienta* es evidente el particular énfasis de la autora sobre el aspecto sexual, tema que en los cuentos clásicos se quedaba en una dimensión latente, oculta. El miedo a la sexualidad femenina es uno de los tópicos presentes en nuestra cultura, que vaticina todo tipo de males si la sexualidad queda libremente en manos de las mujeres, puesto que “el orden social considera la sexualidad como un peligro y como causa de desordenes, por ejemplo de la ruptura de los matrimonios” (Von Franz, 1998: 37). En este sentido la falta de una apropiada descripción de la sexualidad femenina ha despreciado e ignorado “la diosa de la sexualidad, y con ella algunas necesidades vitales de la mujer” (Von Franz, 1998: 38). Como observa Luce Irigaray, en las falocráticas sociedades occidentales, la sexualidad femenina siempre ha sido descrita como defectuosa y obligada a estar relacionada con la masculina para poder expresarse en toda su entereza, de manera que nunca ha podido poseer una especificidad propia (Irigaray, 1990: 56).

La exhibición de la sexualidad de la protagonista es sin duda una de las llaves de lectura de la reelaboración de Carter, está relacionada directamente con la utilización de la primera persona en la narración, y la unión entre *Eros* y *Logos* supone la conquista de un espacio ajeno (Billi, 1993: 208), ocupado desde siempre por un sujeto masculino, ya que la mujer tiene que ser todo excepto un sujeto, para que no pueda con su palabra comportar desorden en el discurso dominante (Irigaray, 1990: 78). El carácter erótico es recurrente a lo largo de todo el cuento, como se puede observar, por ejemplo, en la descripción de la impaciencia de la protagonista por la espera de su primera experiencia sexual: “Cómo podría pasar las largas horas a

la luz del mar hasta que mi marido me llevara a la cama [...] Nada que atrajera la atención de una recién casada en espera de su primer abrazo” (Carter, 1991: 20-21)<sup>5</sup>.

La animalidad del marido se pone de manifiesto durante la escena en la que la protagonista vive su primera experiencia sexual, cuando muestra por fin su verdadera personalidad de “pornógrafo y vicioso” (Billi, 1993: 209), de libertino sexualmente perverso que ha elegido una mujer joven, inocente y de una clase social más baja (Tundo, 1996: 175). De ese modo la unión sexual, que recuerda una violación (Billi, 1993: 210), se representa en un clima de desenmascarado sadismo, celebrado por la multitud de espejos que adornan la habitación:

Quiso que me pusiera la gargantilla, esa joya de familia heredada de una mujer que había escapado al cadalso. Con dedos trémulos me la abroché al cuello. Estaba fría como el hielo, y me estremecí. Él enroscó mis cabellos en una soga y los apartó de mis hombros para poder besarme mejor la pelusilla del cuello, debajo de las orejas; esa caricia me hizo temblar. Y besó también los ardientes rubíes. Los besó antes de besarme la boca. Extasiado, entonó:

– Sólo guarda de su atuendo / su sonora pedrería.

Una docena de maridos empalaron a una docena de esposas mientras allá afuera, en el aire vacío, las gaviotas graznaban columpiándose en trapecios invisibles (Carter, 1991: 22-23)<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> What I should do now, how shall I pass the long sea-lit hours until my husband beds me? [...] Nothing, here, to detain a seventeen-year-old girl waiting for her first embrace (Carter, A., *The Bloody Chamber and other stories*, ob. cit., pág. 16).

<sup>6</sup> He made me put on my choker, the family heirloom of one woman who had escaped the blade. With trembling fingers, I fastened the thing about my neck. It was cold as ice and chilled me. He twined my hair into a rope and lifted it off my shoulders so that he could the better kiss the downy furrows below my ears; that made me shudder. And he kissed those blazing rubies, too. He kissed them before he kissed my mouth. Rapt he intoned: ‘Of her apparel she retains/Only her sonorous jewellery’.

A dozen husbands impaled a dozen brides while the mewling gulls swing on invisible trapezes in the empty air outside (Carter, A., *The Bloody Chamber and other stories*, ob. cit., pág. 17).

Además de simbolizar la inclinación narcisista del hombre perverso, la presencia de los espejos en la habitación podría evocar a la transformación del sujeto tal como la considera Jacques Lacan (Palmier, 1971: 21), es decir como una fase necesaria para la identificación del individuo. Desde esta perspectiva, la imagen del cuerpo de la protagonista que los espejos devuelven en el momento del descubrimiento de su sexualidad, parece representar la toma de conciencia por parte de la protagonista de su cuerpo, la revelación de un nuevo sujeto, que tiene como peculiaridad una continua búsqueda y renovación de la propia identidad.

Lo único que el Marqués le dice tras el acto sexual parece indicar la personalidad patológicamente frustrada del hombre, obsesionado por demostrar su virilidad y su fuerza sexual (Bourdieu, 2000: 24), ya que el orgasmo nunca es signo del goce femenino, sino de la dominación sexual del hombre, la prueba de su virilidad (Irigaray, 1990: 165), que es también, en este caso, la prueba de que no consigue frenar sus instintos primitivos y bestiales: “Mi adorada, mi amor, mi niña, ¿te ha dolido? Cuánto lo lamenta, tanta impetuosidad, no pudo contenerse; es que, ya ves, te quiere tanto...” (Carter, 1991: 23)<sup>7</sup>.

Poco después asistimos al clásico ceremonial de la entrega de la llave prohibida, y, tras la desobediencia y el descubrimiento de los horribles asesinatos llevados al cabo por su marido, es la fuerza de su madre la que permite a la protagonista no aterrorizarse y adentrarse en la cámara sangrienta: “El espíritu de mi madre me impulsaba a seguir, a internarme en ese lugar horrendo poseída por un éxtasis frío, resuelta a saber lo peor”<sup>8</sup> (Carter, 1991: 36). Después de haber abandonado la habitación prohibida, la protagonista toma conciencia de haber hecho lo que su marido se esperaba que hiciera, atormentándose por no haber comprendido lo que la infernal mente del hombre había planeado:

---

<sup>7</sup> My dear one, my little love, my child, did it hurt her? He's so sorry for it, Such impetuousness, he could not help himself; you see, he loves her so... (Carter, A., *The Bloody Chamber and other stories*, ob. cit., pág. 18).

<sup>8</sup> My mother's spirit drove me on, into that dreadful place, in a cold ecstasy to know the very worst (Carter, A., *The Bloody Chamber and other stories*, ob. cit., pág. 28).

Estaba segura de haber actuado exactamente como él deseaba que lo hiciera. ¿Acaso no me había comprado para eso? Me habían inducido arteramente a traicionarme, a entregarme, indefensa, a esa oscuridad insondable cuya fuente me había sentido compelida a buscar en su ausencia, y ahora, ahora que yo me había enfrentado a esa realidad velada de su persona, de ese ser que sólo en presencia de sus propias atrocidades cobraba vida, debía pagar el precio de mi nueva sabiduría. El secreto de la caja de Pandora; pero él, él mismo me había entregado la caja, sabiendo que yo debía conocer el secreto (Carter, 1991: 44)<sup>9</sup>.

Carter, a través de la parodia, consigue subvertir también la exaltación de los símbolos sexuales masculinos como la llave o la espada: en su versión, la primera se convierte en un instrumento de encarcelamiento (Billi, 1993: 211), y la segunda en un arma letal que lleva a la destrucción y a la muerte (Billi, 1993: 212), ya que las precedentes mujeres de Barbazul habían sido decapitadas.

Donde la autora cambia la versión de Perrault de forma más evidente es al final del cuento, ya que “el papel del heroico liberador es reservado a una mujer, que afirma, en su figura de madre, la ininterrumpida línea de la solidaridad y de la relación femenina” (Billi, 1993: 219). De hecho la protagonista no será rescatada por unos hombres (como sucede en la versión de Perrault, donde son los hermanos) sino por una mujer, su madre, que llega al momento justo y matará al Marqués, montando un rocín alquilado, elemento que evidencia un ulterior cambio irónico y paródico:

Yo eché una mirada última, desesperada desde la ventana y, cual un milagro, vi un caballo y un jinete galopando a una velocidad

---

<sup>9</sup> I knew I had behaved exactly according to his desires; had he not bought me so that I should do so? I had been tricked into my own betrayal to that illimitable darkness whose source I had been compelled to seek in his absence and, now that I had met that shadowed reality of his that came to life only in the presence of its own atrocities, I must pay the price of my new knowledge (Carter, A., *The Bloody Chamber and other stories*, ob. cit., pág. 34).

vertiginosa por el camino de acceso, aunque las olas rompían ahora a la altura de las cernejas del caballo. Una mujer, la negra falda arrezagada hasta la cintura para poder cabalgar briosa y veloz, una frenética, magnífica amazona con crespones de viuda (Carter, 1991: 49)<sup>10</sup>.

Al final la protagonista se casará con el ciego afinador de pianos, el misterioso personaje que afinaba el instrumento que ella tocaba y al cual había confesado la existencia de la cámara secreta. Esta figura, que sustituirá al marido asesino, no aparecía en las versiones anteriores. Detrás de este epílogo, que podría parecer un modo simplista de volver al tradicional esquema con el que finalizan los cuentos de hadas clásicos (“Y vivieron felices para toda la eternidad”), se esconde quizás la búsqueda de un significado más profundo: el hombre ciego que no puede mirar “ya no consigue valorar, dominar, controlar, conoce y acepta su dependencia, de manera que el desequilibrio de poder que generalmente caracteriza la relación heterosexual puede ser colmado” (Tundo, 1996: 179).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACCHILEGA, C., *Postmodern fairy tales: gender and narrative strategies*, University of Pennsylvania, Philadelphia, 1997.

BETTELHEIM, B., *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1995.

BILLI, M., *Il testo riflesso: la parodia nel romanzo inglese*, Liguori, Napoli, 1993.

---

<sup>10</sup> I cast one last, desperate glance from the window and, like a miracle, I saw a horse and rider galloping at a vertiginous speed along the causeway, though the waves crashed, now, high as the horse's fetlocks. A rider, her black skirts tucked up around her waist so she could ride hard and fast, a crazy, magnificent horsewoman in widow's weeds (Carter, A., *The Bloody Chamber and other stories*, ob. cit., pág. 38).

- BOSCH E., FERRER, A., GILI, M., *Historia de la misoginia*, Anthropos, Barcelona, 1999.
- BOURDIEU, P., *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- CARTER, A., “Angela Carter’s quotes”, Brainy Media, 2006, [http://www.brainyquote.com/quotes/authors/a/angela\\_carter.html](http://www.brainyquote.com/quotes/authors/a/angela_carter.html).
- CARTER, A., *The Bloody Chamber and other stories*, Penguin Books, London, 1993.
- CARTER, A., *La Cámara Sangrienta y otros cuentos*, traducción de Matilda Horne, Minotauro, Barcelona, 1991.
- DEMARIA, C., *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Bompiani, Milano, 2003.
- GARCÍA DOMÍNGUEZ, A. M., “Un experimento en imágenes: “El rey Elfo” de Angela Carter”, *El Cuento en Red*, 2004, pp. 1-11, <http://www.Cuentoenred.Org/cer/numeros/no-10/pdfs/er-10-5-garcia.pdf>.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, C., *Las re/escrituras contemporáneas de Cenicienta*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1997.
- HERITIER, F., *Maschile e femminile. Il pensiero della differenza*, Laterza, Roma-Bari, 2000.
- IRIGARAY, L., *Questo sesso che non è un sesso*, Feltrinelli, Milano, 1990.
- JONES, S. S., *The Fairy Tale. The magic mirror of imagination*, Twayne Publishers, New York, 1995.
- KATSAVOS, A., “An Interview with Angela Carter”, *Review of Contemporary Fiction* 14.3, 1994, pp. 11-17, [http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview\\_carter.html](http://www.centerforbookculture.org/interviews/interview_carter.html).
- MURARO, L., *El orden simbólico de la madre*, Horas y Horas, Madrid, 1994.
- PALMIER, J. M., *Jacques Lacan: lo simbólico y lo imaginario*, Proteo, Buenos Aires, 1971.

ROWE, K. E., "Feminism and Fairy Tales", en Zipes, J., *Don't bet on the prince: contemporary feminist fairy tales in North America and England*, Scholar Press, Aldershot, 1993, pp. 209-226.

VON FRANZ, M. L., *Il femminile nella fiaba*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.

TUNDO, M. G., "La riscrittura delle fiabe: *la camera di sangue* di Angela Carter", en *Scritture/Visioni. Percorsi femminili della discorsività*, a cura di Patrizia Calefato, Edizioni dal Sud, Bari, 1996, pp. 169-196.