

La reescritura de “La Bella Durmiente” en *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, de Angela Carter

Aurora PIÑEIRO CARBALLEDA
Universidad Nacional Autónoma de México

El objetivo de este ensayo es hacer una lectura de la novela *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, de la escritora inglesa Angela Carter, como una reescritura de “La Bella Durmiente del bosque”, entre otras fuentes muy reconocidas en la tradición de las literaturas europeas. Al llevar a cabo este análisis se puede apreciar la manera en que la autora hacía de la reescritura una herramienta específicamente posmoderna y una estrategia para la denuncia de las relaciones de poder en el ámbito social, así como en la práctica misma de la lectura, como una actividad en la que se reproduce el binomio mirada-poder.

PALABRAS CLAVE: Carter, cuento de hadas, Bella Durmiente, Dr. Hoffman, reescritura.

The aim of this essay is to make a reading of the novel *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, by English writer Angela Carter, as a rewriting of “The Sleeping Beauty in the Forest”, among other well-known sources belonging to the European literary tradition. Such an analysis will allow readers to see the way in which the author uses rewriting in a specially postmodern way as well as a narrative strategy to denounce power relationships in a social context, as in the act of reading itself as an activity that reproduces the dynamics of the gaze-power binomial.

KEY WORDS: Carter, fairy tale, Sleeping Beauty, Doctor Hoffman, rewriting.

El cuento de hadas es una de las manifestaciones del relato maravilloso, es decir, de los textos que, como Propp lo había definido, inducen el sentimiento de asombro, y el asombro puede conducir, según el caso, a la admiración, el miedo, el pasmo o la reverencia. El cuento maravilloso, y en ese sentido el cuento de hadas también, provoca el asombro ante el funcionamiento de un universo en el que cualquier cosa puede suceder en cualquier momento, y los acontecimientos nunca son explicados, ni los personajes de las historias demandan una explicación. En palabras de Jack Zipes, los personajes son oportunistas y, de hecho, son motivados a serlo: si no aprovechan la oportunidad que un elemento inesperado les brinda es porque son tontos o mezquinos. El cuento maravilloso busca provocar el asombro ante la existencia como un proceso milagroso que

puede ser alterado para compensar la falta de poder, riqueza o placer que la mayoría de los personajes experimenta.

Ahora bien, en el caso del cuento de hadas en particular, sabemos que éste viene de la tradición oral y que, lentamente, fue adquiriendo su categoría de texto literario. Algunos estudiosos ubican el nacimiento del cuento de hadas escrito en el siglo II, con la aparición de *El asno de oro*, de Apuleyo. Se refieren, de manera específica, a la historia de “Psique y Cupido”, incluida en una colección de textos caracterizada por el motivo de la transformación o metamorfosis, que hasta hoy es considerado uno de los elementos clave del cuento de hadas. Otra referencia común es el relato “De la sutileza femenina” incluido en el *Gesta Romanorum*, manuscrito que se ubica en los inicios del siglo XIV. Sin embargo, la mayoría de los especialistas están de acuerdo en considerar a la obra de Giovan Francesco Straparola, *Piacevoli notti* o *Las noches placenteras*, de mediados del siglo XVI, como el primer ejemplo de una colección de textos en la que se incluyeron varios cuentos de hadas publicados en lengua vernácula y dirigidos a una audiencia mixta de hombres y mujeres de clase alta. El libro de Straparola adopta un pretexto literario similar al de Boccaccio: un grupo de aristócratas huyen de Milán por razones políticas y deciden contar historias para entretenerse durante su exilio. Esta obra fue reeditada varias veces en siglos posteriores y, en el XIX, fue traducida al francés, alemán e inglés.

La otra referencia importante en el contexto de la tradición italiana es el *Pentamerone* o *Pentamerón*, de Giambattista Basile, publicado en 1634. Su importancia reside no sólo en el hecho de haber sido publicado en napolitano sino, entre otras cosas, en haber incorporado de la tradición popular el motivo de la risa.¹ Sus cincuenta relatos están enmarcados por la historia de Zoza, una princesa que no podía reírse, hasta que un día lo logra, pero se ríe de la persona equivocada: una vieja bruja que la condena a casarse con Taddeo, un príncipe durmiente encantado que sólo podrá despertar si es bañado por las lágrimas de Zoza. Menciono este detalle de la anécdota porque nos revela que no sólo existen princesas durmientes en los cuentos de hadas y, de hecho, Angela Carter, en la novela que comentaremos, juega con la posibilidad de esta inversión de papeles: su protagonista masculino es quien se pincha un dedo con la espina de una rosa al entrar al mundo onírico de la supuesta durmiente. En la obra de Basile es determinante no sólo la presencia de la bruja malvada, sino también de las hadas que ayudan a la protagonista a lograr el éxito en su empresa. Así, nos encontramos con el personaje femenino maravilloso que acabó dándole nombre a estas historias, aunque haya sido por un accidente terminológico, dado que no todos los cuentos que hoy conocemos como “de hadas” necesariamente cuentan con la presencia de dicho personaje. Lo anterior tiene que ver con la consolidación del género en la Francia de los siglos XVII y XVIII, y

¹ El motivo de la risa ya había aparecido antes en la tradición literaria europea, por ejemplo, en el caso de los *fabliaux*, tanto en la tradición inglesa como en la francesa. Sin embargo, en esos textos la risa aparecía asociada a elementos de crueldad y a una estética realista muy diferente de la del cuento de hadas.

la adopción del término francés *conte de fées* para designar a una amplia variedad de cuentos maravillosos que se narraban en los salones literarios de la época.

En el siglo XVII, Francia era el Estado más poderoso en Europa y el francés era considerado el idioma culto, incluso, desde entonces, la lengua de la diplomacia. A mediados de siglo la moda de los salones literarios brindó a las mujeres un espacio, distinto al de la corte o las universidades, en el que podían participar como narradoras de cuentos, y las historias favoritas de las asistentes eran precisamente los cuentos de hadas: relatos contados por mujeres para una audiencia también femenina, aunque no en su totalidad. Ese contexto facilitó a Mme Marie-Catherine D'Aulnoy la publicación de su novela *Historia de Hipólita, Condesa de Duglas* (1790), que incluía el cuento de hadas “La isla de la felicidad” y, entre 1696 y 1698, cuatro volúmenes de cuentos de hadas. El ejemplo de D'Aulnoy fue seguido por Mlle L'Héritier y por Mlle de la Force, aunque irónicamente sea Charles Perrault el nombre que se asocia al cuento de hadas francés del siglo XVII. Perrault asistía a los salones literarios y fue ahí donde escuchó las historias que después publicaría bajo los títulos *Cuentos en verso* y *Cuentos de antaño*. Las versiones de Perrault son en realidad domesticaciones de los cuentos escuchados, es decir, versiones censuradas que incluyen una o más moralejas al final. El “Prólogo” a sus colecciones, así como dichas moralejas en verso, contienen verdaderas “joyas” de la historia de la misoginia. El propio autor advierte en el prólogo que su intención era educar a las mujeres de la época (aunque ello era una empresa casi imposible), y eliminar de las historias todo aquello que pudiera herir el pudor o el decoro. Por supuesto, estas variantes fascinaron a Walt Disney, siglos más tarde.

Sin embargo, algunos de los elementos de las historias contadas por mujeres prevalecieron: no es casualidad que fueran las hadas, personajes femeninos, quienes detentaban el poder en los textos, quienes podían transformar, otorgar dones u objetos mágicos, así como maldecir. Su poder es superior, incluso, al de los reyes, y no depende de su asociación a una religión o mitología en particular.

El otro acontecimiento fundamental para la consolidación del cuento de hadas como género literario fue la traducción al francés y adaptación de *Las mil y una noches*, realizada por Antoine Galland. Entre 1704 y 1717 se publicaron los diez volúmenes que sedujeron la imaginación europea de manera inmediata, ampliaron las posibilidades del género y contribuyeron a definir sus convenciones. Desde ese momento, el cuento de hadas adquirió todas sus credenciales literarias y, curiosamente, mantuvo una maleabilidad extraordinaria: el hecho de haberse convertido en letra escrita no impidió que se le siguiera considerando del dominio común, un tipo de historia que cualquiera podía apropiarse y modificar con absoluta libertad. De ahí que, hasta nuestros días, nuevas versiones de las historias aparezcan sin cesar. El cuento de hadas también nació con la característica de ser un arma de doble filo; se le podía manipular como instrumento que reforzara la ideología dominante de una época dada, pero también como un vehículo que, de manera deliberada o inconsciente, preservaba elementos de las visiones del mundo de aquellos que no tenían acceso al poder o al ejercicio literario. Ese carácter transgresor del cuento de hadas hizo que en más de una época se discutiera la pertinencia de que

dichas historias fueran contadas a los niños, situación que dio origen, por ejemplo, a las antologías victorianas que incluían versiones resumidas y edulcoradas para los infantes, o que, también obligó a los hermanos Grimm a reeditar su famosa antología, eliminando de la segunda edición algunos de los elementos de crueldad, violencia o sexualidad que formaban parte de la primera.

Pero volviendo al siglo XVIII, éste es también el momento en el que la novela gótica se instala en el escenario literario inglés, con la publicación de *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole. Siguiendo las convenciones establecidas por la novela de Walpole, y ampliando las posibilidades de este nuevo subgénero narrativo, aparecieron las novelas de Ann Radcliffe, Matthew Lewis, William Beckford, Mary Shelley y Charles Robert Maturin. Todas ellas constituyen lo que podemos llamar el ciclo temprano de la novela gótica, que abarca un periodo entre 1764 y 1820. Esta literatura nace con la intención de transgredir los cánones literarios prevalecientes, es decir, los neoclásicos, así como códigos religiosos o sociales dominantes. Ello la convirtió en una de las literaturas prerrománticas, caracterizada por una vuelta a lo medieval, ya fuera para criticarlo como un momento oscuro y supersticioso de la historia o para confesar una fascinación por su estética. Originalmente defendía una visión protestante del mundo que poco a poco se fue abandonando, sin renunciar a una preocupación por los postulados religiosos en general o por la discusión de temas de orden metafísico en los que siempre se aborda la cuestión de la inmortalidad y lo sobrenatural, ya sea para aceptar su existencia o rechazarla.

La literatura gótica siempre busca provocar el terror,² aunque no siempre llegue a la consumación del mismo en el horror y, al compartir terreno común con la literatura fantástica, el cuento maravilloso y las leyendas del folclor europeo, facilita la aparición de personajes como vampiros, hombres lobo, súcubos o la presencia de fenómenos como el *poltergeist*, la magia, la brujería, prácticas ocultistas, espiritualismo, exorcismos, telequinesis, etcétera.

En otras ocasiones prefiere renunciar a la presencia tangible de esos personajes para adentrarse en la exploración del lado oscuro de la naturaleza humana a partir de elementos directamente psicológicos o psicoanalíticos; es decir, con o sin personajes de origen sobrenatural, siempre se interna en los abismos abiertos por la imaginación y recrea la locura, el miedo o cualquier otro estado límite: en pocas palabras, su cometido es lidiar con material del inconsciente y traerlo a la superficie del texto. De ahí que, aunque en muchos de los textos góticos del siglo XX ya no haya una presencia directa de lo medieval ni de lo sobrenatural, siempre hay reformulaciones de ello, como lo son los espacios cerrados y claustrofóbicos que, sin ser castillos medievales, siguen siendo prisiones físicas y/o psicológicas del pasado.

Así, la literatura gótica se benefició de la revaloración y difusión que el cuento de hadas había recibido en el siglo XVII y la primera mitad del XVIII, y estableció con él

² Y éste es uno de los rasgos que la distinguen del cuento de hadas, el cual funciona en el territorio del asombro.

una complicidad que ha nutrido a ambas manifestaciones literarias. La narrativa gótica y la de hadas han compartido escenarios como el castillo o el bosque; personajes, como la madrastra y/o la madre cruel; la presencia de seres extraordinarios o sobrenaturales; el sentido de atemporalidad propio del cuento de hadas, y la utilización irreverente de temas como la violencia, la sexualidad o la puesta en escena de tabúes como el incesto o el canibalismo.

De ahí que no nos sorprenda que una autora como Angela Carter (1940-1992), celebrada exponente de la narrativa gótica, haya dedicado una buena parte de su producción a la reescritura de cuentos de hadas o la deconstrucción de elementos del mismo en obras que pueden ser no sólo góticas sino de una naturaleza genérica más compleja.

Para ejemplificar lo anterior, me centraré en el caso de “La Bella Durmiente del bosque”, historia que Carter reescribe en varias ocasiones, tanto en sus novelas como en sus colecciones de cuentos, aunque aquí sólo comentaré su utilización de dicho relato en *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*.

El final del cuento “La Bella Durmiente del bosque”, en la versión de Charles Perrault, dice “El Rey [...] pronto se consoló con su hermosa mujer y con sus hijos”. En la versión de los hermanos Grimm, la oración final es “Y con el mayor esplendor celebróse [sic] la boda del príncipe con la princesita, y todos vivieron felices hasta el fin”. En la reescritura del cuento llevada a cabo por Angela Carter, dentro de la novela *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, el héroe que sostiene a la Durmiente es perseguido por la policía, y un disparo hace estallar la cabeza de la princesa oscura. La oración final del episodio es “At that, I fainted” (Carter, 1994: 62). ¿Cómo sucedió esto? La conclusión violenta de esta aventura se enmarca en el contexto de una novela cuya hibridez permite lo mismo la reescritura de las convenciones del cuento de hadas que las de la novela picaresca, la de aventuras o la de ciencia ficción, todo permeado por la oscuridad de la estética gótica.

The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman, publicada en 1972, es la sexta novela de la autora inglesa, y la primera de las que yo considero sus obras maestras, es decir, una de las producciones de su periodo de madurez, al que también pertenecen *The Passion of New Eve* (1977), *Nights at the Circus* (1984) y la colección de cuentos *The Bloody Chamber* (1979). Tanto las novelas como los cuentos tienen en común, entre otras cosas, el privilegiar la reescritura como estrategia narrativa, recurso que con mucha frecuencia aparece en la llamada literatura posmoderna. También es recurrente el hecho de que en estas obras uno de los géneros literarios reescritos sea precisamente el del cuento de hadas, casi siempre explotando los elementos más siniestros del mismo, aunque también se invita al lector a cuestionar las convenciones del texto o textos fuente y sus implicaciones ideológicas, en un constante ejercicio metaficcional.

The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman consta de una introducción, en la que el protagonista de la historia, Desiderio, dedica sus memorias a Albertina Hoffman, y nos comunica que las ha escrito como una confesión de lo que realmente ocurrió durante la época de “La Guerra de la Realidad” que se libró en la ciudad capital de un país vagamente ubicado en América del Sur. El resto de la novela lo componen

ocho capítulos, de los cuales siete están dedicados a las andanzas del protagonista por mundos de fantasía abrumadora.

El primer capítulo, “La ciudad sitiada”, es la presentación del conflicto: el maléfico Dr. Hoffman ha decidido crear el caos en la ciudad (para después dominar al mundo, claro) liberando el inconsciente de los habitantes. Así, la urbe se convierte en un espacio poblado por las imágenes que son el producto de *todas* las fantasías y los deseos de sus habitantes, un mundo en el que ya no se puede distinguir entre los objetos reales y las imágenes que proyectan las máquinas infernales creadas por el científico desquiciado. Caminan por las calles los familiares fallecidos de los habitantes, los relojes se convierten en flores que ya no indican ningún tipo de tiempo, y Desiderio será el agente secreto, quien, bajo las órdenes del ministro de la Determinación, emprenderá un viaje para encontrar y dar muerte al Dr. Hoffman.

De esta manera, el personaje masculino “saltará” de aventura en aventura; conocerá la mansión de la medianoche, donde será seducido por una sonámbula gótica, que es precisamente una reelaboración del personaje de la Bella Durmiente; vivirá entre la tribu de la gente del río; se unirá a la tropa de un circo, donde será abusado sexualmente por los acróbatas del deseo; proseguirá su recorrido junto al “viajero erótico”, un conde que es una mezcla de Drácula y Marqués de Sade; irá a parar con los caníbales en las costas de África, y escapará (en helicóptero) del mundo de los centauros que habitan el Tiempo Nebuloso, siendo estos últimos personajes una reelaboración de los houyhnm de *Los viajes de Gulliver*. Finalmente, Desiderio llegará al castillo del Dr. Hoffman, donde éste tiene preparado un plan para el protagonista: la unión carnal del mismo con Albertina, el anzuelo erótico que ha sido utilizado a lo largo de toda la historia, y que es también una recreación de la princesa en el castillo de los cuentos de hadas.

El lector que tiene un primer acercamiento a *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* probablemente piense que está frente a una novela de ciencia ficción, entre otras cosas porque la historia se sitúa en el contexto de una era postatómica. Pero también podría pensar que se trata de un ejercicio de reescritura de la picaresca, dado que el personaje es un antihéroe que se ve arrojado a distintos tipos de situaciones peligrosas, a las que sobrevive adoptando identidades variadas y amos diversos. Tanto la estructura episódica de la novela como otros elementos del prólogo refuerzan esta lectura, pero también la del texto como novela de aventuras, lo que se enfatiza con las referencias a *Los viajes de Gulliver*. Al mismo tiempo, los episodios como el de la mansión de la medianoche o el del viajero erótico, con su burdel subterráneo en el que trabajan criaturas imposibles, o el de los acróbatas del deseo, con su grotesca y violenta recreación del mundo circense, convencen al *mismo* lector de que tiene en las manos una novela gótica. Por último, que toda la historia se construya a partir de la búsqueda (*quest*) de un personaje masculino que quiere rescatar a la princesa inaccesible encerrada en el castillo del demiurgo malvado lleva al, para entonces, exhausto lector a considerar que la historia podría ser un cuento de hadas. En todos los casos, nuestro hipotético lector estaría haciendo una lectura pertinente de la obra.

Esta obsesiva acumulación de referencias a textos literarios y de otra índole, y el cuestionamiento paralelo de las convenciones a partir de las cuales se construyen tanto los textos referidos (hipotextos) como la nueva obra (hipertexto) es lo que Kai Mikkonen llama “intertextualidad poligenética”, que en el caso de la narrativa de Carter alcanza un grado máximo de codificación (o sobrecodificación) porque con mucha frecuencia ocurre en un solo e incluso breve segmento narrativo.

El capítulo segundo, “La mansión de la medianoche”, tiene dos líneas argumentales paralelas que terminan relacionándose en distintos niveles de la historia. Una de estas líneas trata del encuentro de Desiderio con el propietario de un cosmorama o *peep-show* en el que las escenas observadas son de extrema violencia sexual y resultan estar conectadas con la segunda línea argumental que es la historia del encuentro de Desiderio con Mary Anne, nuestra bella durmiente. Desiderio decide visitar la casa de Mary Anne porque su padre, antes alcalde del lugar, ha muerto en condiciones misteriosas. La descripción del camino “anticuado” que conduce a la casa, en las afueras de la ciudad, nos sitúa ya en el espacio y atmósfera de la literatura gótica: el aislamiento, la casa en ruinas a punto de colapsarse. Al llegar al lugar, lo primero que el protagonista encuentra es un salvaje jardín de rosas que casi ha devorado la mansión, con lo que la referencia a “La Bella Durmiente” de Perrault y la de los Grimm empieza a activar otro nivel de significados en el texto. Desiderio no parece ser el “príncipe” destinado a despertar a la durmiente porque los matorrales no se separan para dejarlo pasar, como en los hipotextos mencionados. Y la lectura a contrapelo del cuento de hadas se refuerza cuando Desiderio es arañado por las espinas de las rosas y es presa de un mareo/delirio que le provoca el agudo olor de las flores. A partir de este momento, una posible interpretación del texto es la de una inversión bajtiniana de los papeles: el héroe ha caído en un sueño y el desenlace de la historia no será una vuelta a la vida sino que engendrará muerte, la muerte simbólica de Desiderio y la muerte de la durmiente, que ya es desde el principio descrita como una Ofelia a punto de ahogarse, otra referencia intertextual para nuestra lista. Desde el jardín, Desiderio espía a Mary Anne, quien toca al piano música de Debussy. La referencia a Debussy vuelve a abrir un abanico de hipotextos que van desde la propia versión del músico sobre la historia de la Bella Durmiente, hasta sus composiciones inspiradas en la obra de poetas malditos y autores de literatura gótica como Edgar Allan Poe. Menciono a éste porque también es posible interpretar a Mary Ann como una recreación del personaje de Madeline, en “La caída de la Casa de Usher”. Al mismo tiempo, el personaje femenino está conectado con la protagonista del cuento de Carter “The Lady of the House of Love”, otra recreación de la Durmiente, que en ese texto es una vampira melancólica que lamenta su condición de muerta viviente que tiene que alimentarse de todos los hombres que entran a su castillo. Desiderio insiste en mencionar la palidez y las manos heladas de Mary Anne, y su condición de sonámbula completa la imagen de muerta viviente o autómata. Esa noche, la sonámbula visita a Desiderio en su habitación, y es ella quien lo besa. La escena amorosa que sigue al beso es por demás macabra, una prolepsis del necrofilico beso que tendrá lugar a la mañana siguiente. Al otro día, Desiderio vuelve a visitar al

propietario del *peep-show*, y en el cosmorama observa el futuro desenlace de su historia con la sonámbula, en el tono de un exacerbado sadismo. Tras esta visita, camina hasta la orilla del mar, y el agua le devuelve el cuerpo ahogado de Mary Anne. En un intento desesperado por revivirla, le da respiración artificial, lo cual se convierte en una irónica reformulación del beso de la noche anterior y, por supuesto, una parodia de todos los besos de los príncipes resucitadores. Es en esas condiciones que la policía encuentra a Desiderio, quien intenta escapar con el cadáver de Mary Anne a cuestras, y la escena del disparo brutal pone fin a esta versión del cuento de la durmiente.

El episodio de la sonámbula es un ejemplo, en términos del manejo de la intertextualidad poligenética, de la capacidad de Angela Carter para hacer un montaje de hipotextos que nos obliga a re-leer los textos aludidos y participar en el desmantelamiento de sus estrategias narrativas y convenciones, así como el de nuestros propios procedimientos de lectura. En el caso de este cuento de hadas la historia de la Bella Durmiente es una especie de marco narrativo (dentro de otros marcos narrativos de la novela) que incorpora muchas versiones distintas del relato, de otras obras literarias y no literarias que aquí mencioné (y muchas en las que ya no me detuve, como varios cuentos de E. T. A. Hoffman, por ejemplo). Esta “puesta en abismo” de las referencias intertextuales crea un vértigo literario y extraliterario que se convierte en fuente de angustia u horror intelectual. Al mismo tiempo, el recurso de la acumulación o sobrecodificación textual sirve para los fines temáticos del texto: en este nuevo cuento de hadas, el cúmulo de imágenes de mujeres pasivas o mutiladas como objetos del deseo masculino, la mistificación/mitificación de las imágenes de la mujer como niña eterna, Ofelia en su río, durmiente en su cama/ataúd, vampira en su sarcófago, etcétera, se convierte, por saturación intertextual, en una avalancha que aplasta al lector y le impide escapar de la denuncia del tema del deseo como dominación en el contexto de las sociedades patriarcalistas. Asimismo, el lector no escapa de la telaraña oscura que la novela nos tiende: la denuncia del voyerismo, la acusación de Desiderio como *el que mira*, encuentra su paralelo en el acto de la lectura, el lector mismo como el otro espía que reproduce los ya expuestos mecanismos del binomio mirada-poder. ¿No es esto ya, suficiente horror gótico?

Obras citadas

- CARTER, Angela. 1996. *Burning your Boats. Collected Short Stories*. Londres: Vintage.
- _____. 1994. *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*. Nueva York: Penguin Books.
- GENETTE, Gerard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GRIMM, Jacobo y Wilhelm GRIMM. 2006. *Todos los cuentos de los hermanos Grimm*. Buenos Aires: Antroposófica.

- HUTCHEON, Linda. 2004. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Londres: Routledge.
- PERRAULT, Charles. 2001. *Cuentos completos*. Madrid: Alianza Editorial.
- ROEMER, Danielle M. y Cristina BACCHILEGA, eds. 2001. *Angela Carter and the Fairy Tale*. Detroit: Wayne State University Press.
- ZIPES, Jack. 1999. *When Dreams Came True. Classical Fairy Tales and Their Tradition*. Nueva York: Routledge.